



EX LIBRIS

OSVALD SIRÉN

DESSINS ET TABLEAUX ITALIENS

Digitized by the Internet Archive
in 2016 with funding from
Getty Research Institute

https://archive.org/details/dessinsettableau00sire

DESSINS ET TABLEAUX

DE LA

RENAISSANCE ITALIENNE

DANS LES

COLLECTIONS DE SUÈDE

PAR

OSVALD SIRÉN PH. D:R

ATTACHÉ AU CABINET DES ESTAMPES ET DESSINS DU MUSÉE NATIONAL
A STOCKHOLM



STOCKHOLM 1902
IMPR. HASSE-W. TULLBERG

5c
1902

№ 232

IL A ÉTÉ TIRÉ DE CET OUVRAGE 250 EXEMPLAIRES NUMÉROTÉS

A SON ALTESSE ROYALE

LE PRINCE EUGÈNE

HOMMAGE RESPECTUEUX

DE

L'AUTEUR

AVANT-PROPOS

Les pages qui suivent sont, dans ma pensée, une modeste contribution à la science moderne de l'art italien pendant la Renaissance, surtout parce qu'elles mettent en lumière des matériaux qui sont jusqu'ici restés presque ignorés des savants étrangers.

Pour ce qui est de la méthode que j'ai suivie, je dois faire remarquer qu'à l'origine ces articles n'ont pas été destinés aux érudits qui s'occupent de critique d'art; aussi peuvent-ils, en certains endroits, paraître bien populaires sans nécessité.

Ce n'est que dans l'espoir de rendre service à la science de l'art en général et au Musée National que je me suis décidé à publier ce livre dans une autre langue qu'en suédois, malgré les difficultés presque insurmontables que rencontre souvent la pensée suédoise quand elle cherche à être rendue en français.

Bien loin d'ignorer comme les divergences d'opinion se heurtent de nos jours dans le domaine de l'investigation artistique, je ne me flatte point que les déterminations nouvelles que je présente ici en assez grand nombre ne rencontreront pas d'opposition; mais j'aime à croire qu'elles se rapprochent beaucoup plus de la vérité que celles qui ont eu cours précédemment.

Je ne fais que remplir un devoir bien cher en exprimant ici toute ma reconnaissance au Dr G. Frizzoni, de Milan, et à M. Michel, de l'Institut, dont le concours m'a été si précieux, ainsi qu'à mes excellents amis Hj. Runeberg, licencié ès lettres, qui m'a été fort utile dans les labeurs de l'impression, et le Dr Kruse, mon collègue, qui m'a procuré nombre de souscripteurs.

Enfin, la publication de cet ouvrage n'a été possible que grâce à l'appui de deux personnes, l'une en Suède et l'autre en Finlande: elles appartiennent à cette noble race de Mécènes qui ne veulent pas voir leurs noms livrés à la publicité.

Stockholm, septembre 1902.

OSVALD SIRÉN.

DESSINS

Le dessin est la base de l'art.

C'est le pont ou le chaînon qui relie l'imagination de l'artiste avec l'œuvre terminée. Il ne s'est guère trouvé d'artiste créateur qui n'ait commencé par déterminer ses conceptions par le dessin, avant d'en venir aux moyens d'expression qui rendront sa pensée féconde pour le public. Et que de fois n'arrive-t-il pas qu'après avoir donné les dernières retouches à son œuvre, il la trouve bien au-dessous de l'image qu'il avait vue rayonner à la lumière éblouissante de l'inspiration? Il est rare qu'un artiste réussisse à conserver, pendant une longue période de travaux préparatoires ou techniques, l'enthousiasme initial, la chaleur vitale de sa pensée, les innombrables vibrations de la conception et la force de l'inspiration, rapide comme l'éclair, qui l'ont poussé à se mettre à l'œuvre. Il est porté presque en dépit de sa propre volonté à modifier, à supprimer, à ajouter, et toutes ces modifications assombrissent ou rabaissent l'image qu'il avait d'abord entrevue. D'autre part, ce que l'on tient des dieux, je n'ai garde d'en disconvenir, peut se développer et les grandes œuvres de l'art ne naissent qu'après un long et opiniâtre labeur; mais il n'en est pas moins vrai que le moment sacré de la conception ne revient pas.

Celui qui n'a vu que l'œuvre terminée ne se doute guère de ce qu'a été la longue et laborieuse période de gestation qui l'a précédée. Elle se cache dans le portefeuille de dessins de l'artiste, dans son album de croquis, et ce n'est que par une étude minutieuse de ses dessins et ébauches que nous pouvons nous faire une idée du travail de sa pensée créatrice et par conséquent aussi de son individualité. Les dessins sont les documents intimes au moyen desquels celui qui a exercé son coup d'œil et son cœur peut lire dans l'âme même du

peintre et se rendre compte de son œuvre, telle qu'il eût voulu pouvoir la créer. Nombreux sont ceux qui s'imaginent qu'une étude composée de quelques traits ne saurait offrir le même intérêt, la même jouissance qu'un tableau achevé. C'est une grande erreur, surtout s'il s'agit du dessin d'un grand maître. Cette étude ou ce croquis, ainsi réduit à quelques lignes, représente l'essence graphique si l'on peut s'exprimer ainsi, de tel mouvement, la suprême valeur de tel sentiment, et il en acquiert une intensité d'expression et de vie dont l'observation inspire au connaisseur exercé une jouissance égale à celle que lui donne la vue du tableau lui-même.

* * *

Une des tâches les plus ardues qui incombent à la science moderne de l'art est la détermination exacte des dessins des anciens maîtres. Elle est encore plus difficile que celle des tableaux anciens. En effet, dans le premier cas, le grand auxiliaire fourni par le coloris et le coup de pinceau fait complètement défaut; de plus, le dessin ne représente souvent qu'un petit détail, une draperie, une main, etc. qui ne saurait renseigner aussi exactement qu'une composition entière. Ce n'est d'ailleurs qu'exceptionnellement que les dessins sont revêtus de signatures authentiques. Comme le sait quiconque a quelque pratique dans l'appréciation des tableaux anciens, ce qui permet le mieux de distinguer l'œuvre personnelle d'un maître de celle d'un peintre de son école, ce sont les différences appartenant exclusivement à l'exécution purement technique de la peinture, tandis que la composition et le dessin peuvent se ressembler à s'y tromper. Les compositions d'un grand artiste servent ordinairement de modèles à une foule d'élèves plus ou moins bien doués. Quoi donc de plus naturel que des dessins de ce genre, s'ils sont suffisamment bien exécutés, en viennent à passer pour des œuvres authentiques du maître? Dans la plupart des cabinets de dessins, il en existe beaucoup qui, autrefois attribués à Raphaël, à Michel-Ange, etc. ne portent plus maintenant que la désignation «d'après Raphaël», etc.

On ne saurait guère, par conséquent, s'étonner de ce que l'incertitude et l'indécision aient été grandes à ce sujet jusqu'en ces dernières années. Il est difficile de déterminer des dessins uniquement à l'aide des impressions reçues au cours des études faites dans les différentes collections. Ces impressions forment la base indis-

pensable à l'appréciation ou à l'intelligence des différents caractères d'artistes et de leur technique, et elles les développent au plus haut degré, mais elles ne sauraient toujours empêcher un critique de confondre de bons dessins d'école avec les études authentiques du maître. Des problèmes de ce genre ne peuvent se résoudre qu'à la condition d'avoir sous la main les matériaux de comparaison, de manière à permettre d'examiner chaque ligne, chaque trait pour y suivre à la trace la volonté, l'énergie et la «personnalité» de l'étude. Ce n'est que tout récemment que les méthodes de reproduction photo-mécaniques se sont développées en ce sens, au point de fournir des fac-similé satisfaisants de dessins, procédé qui a enfin donné à la critique une base solide pour ses recherches. La plupart des grands cabinets de dessins, en Europe, ont fourni la matière de grands ouvrages scientifiques, renfermant des reproductions des feuilles les plus remarquables de leurs collections, à l'aide desquelles on peut poursuivre l'étude de la science des dessins avec une exactitude relativement grande, même dans les contrées les plus éloignées. On aurait cependant tort de s'imaginer que cette détermination se fait pour ainsi dire toute seule, presque mécaniquement, aussitôt qu'on a les matériaux de comparaison sous la main. Ceux-ci ne servent principalement, selon moi, qu'à prouver et à corroborer les résultats auxquels le critique arrive, en se guidant autant par le sentiment et par l'intelligence qu'au moyen de la faculté subtile qu'il doit posséder de sentir la vie individuelle d'un dessin, qui éveille alors en lui le souvenir d'une œuvre ayant une fois produit sur lui une impression du même genre. Quelque nécessaire que soit la méthode empirique, je ne saurais cependant la reconnaître comme étant la clef de tous les problèmes.

*　　*
*

Le résultat de l'étude comparative des dessins dans ces dernières années a été partout plutôt décourageant que favorable, en ce qu'il a eu pour conséquence la mise au rebut d'une multitude de feuilles attribuées à des artistes illustres. Il en a surtout été ainsi des dessins italiens appartenant aux collections conservées hors d'Italie. La trouvaille d'une bonne feuille de l'art italien ancien, regardée autrefois comme étant sans valeur, peut être considérée aujourd'hui comme un véritable jour de fête, tandis que la mise au rebut comme

«maculature» d'œuvres de copistes ou d'élèves donne assez de besogne pour les jours ouvrables.

Cela s'explique naturellement, comme nous l'avons déjà vu en partie; je me permettrai cependant de citer un passage de la préface du Dr Woermann au recueil de dessins de Dresde, où il résume fort bien plusieurs des principales causes d'un pareil état de choses.

«Si l'on songe, d'une part, dit-il, à la quantité prodigieuse de dessins de tous genres sans valeur qui ont été produits dans le cours des siècles, et, de l'autre, comme il est de beaucoup plus facile de perdre, de brûler ou de gâter une feuille de papier qu'un tableau sur bois, sur toile ou sur cuivre; si l'on se rappelle, en même temps, comme il était malaisé autrefois de distinguer les dessins originaux des travaux d'élèves, avec quelle rapidité et quelle absence de critique les collections de dessins se formaient comme contre-partie aux collections de tableaux, on ne peut que s'étonner qu'il se trouve encore tant de bons dessins authentiques dans la quantité de non-valeurs qui remplissent les nombreuses vitrines des collections. Il semble presque que les marchands de tableaux, aux notions passablement rudimentaires sur les écoles et les directions de l'art et chargés souvent de former des collections de dessins, n'aient classé que très approximativement les feuilles d'après les écoles, pour attribuer ensuite, la liste des artistes à la main, un nom à chaque dessin.» La plupart des noms d'artistes qui ont été décernés au cours du XVIIIe siècle, sont arbitrairement choisis par le vendeur ou le collectionneur sans l'ombre d'une raison.

Il serait difficile, dans la plupart des cas, de dire qui a donné des noms au plus grand nombre des dessins italiens du Musée National. Il est probable qu'il y a là un travail collectif de plusieurs personnes pendant les XVIe, XVIIe et XVIIIe siècles; une partie des dénominations, et ce sont les plus sûres, remontent jusqu'au promoteur des recherches sur l'art italien, Giorgio Vasari, qui a possédé plusieurs de ces dessins.

Aucun de ceux qui, en Suède ou à l'étranger, s'intéressent à l'art n'ignore sans doute que la collection de dessins du Musée National a appartenu à Charles-Gustave Tessin, qui la forma pendant son ambassade à Paris (1739—1741), principalement par des achats chez le marchand de tableaux P.-J. Mariette à une vente aux enchères du célèbre collectionneur parisien M. Crozat en mai 1741.

Tessin, qui était doué d'un véritable sens de collectionneur et ne se lassait pas de faire continuellement l'acquisition de tableaux pré-

cieux, se vit cependant forcé en 1750 de céder ses dessins au roi Adolphe-Frédéric pour échapper à une ruine certaine. Après la mort du roi, cette collection fut vendue aux enchères en 1777 et achetée par Gustave III, qui en fit don à la Bibliothèque Royale. C'est donc par erreur, semble-t-il, que M. G. Upmark, le regretté directeur du Musée National, dit dans son Recueil de reproductions des dessins de ce Musée, que la collection en question fut déclarée propriété de l'État à la mort de Gustave III en 1792. Dans un inventaire complet, dressé par le comte Frédéric Sparre vers l'an 1780 et conservé aux Archives royales, on lit le passage suivant:

«Ces Desseins ont eté pour la plupart achetés par feu mon Oncle le Cte Tessin à l'Inventaire de Crozat, vendûs ensuite par Luy a S. M. Le feu Roy Adolph Fredrik, et réachetés par S. M. Le Roy aujourdhuy regnant Gustaf III à la vente qui s'est faites à Stockholm des effets du feu Roy, Son Père en 1777. Après l'acquisitation S. M. daigna sur mes tres humbles supplications gratifier la Bibliothèque Royale de cette superbe collection en pur Don. Je l'ai rangées dans l'ordre qui suit et en fis la Catalogue exacte et raisonné, qui se conserve à la Bibliotheque Royale, a la tête des Portefeuilles qui contiennents les Desseins.»

Le premier inventaire complet que conservent les archives du Musée National est dressé par Tessin lui-même et écrit de sa propre main; mais il ne s'est certainement pas permis de donner beaucoup de déterminations qu'il n'ait trouvées sur les feuilles ou tirées des notes de Crozat ou de Mariette. Le catalogue qui fut imprimé pour la vente dont nous avons parlé, chez Mariette, est des plus sommaires et ne pouvait servir de base à ces déterminations. Je me bornerai, pour donner un exemple de la méthode suivie dans ce catalogue, à citer le premier morceau, qui comprend tous les anciens dessins dits florentins:

«*Le Giotto, Fra Filippo Lippi, Masaccio, Paul Ucello, Pollajolo, etc.*

1. Cinquante-cinq dessins de ces anciens maîtres.
2. Cinquante-cinq, idem.
3. Cinquante-cinq, idem.»

Tessin acheta au moins 85 de ces dessins et les paya 15 livres deux sols.

Puis viennent des dessins de Léonard de Vinci, de Michel-Ange et autres grands maîtres, vendus par liasses de 6 à 10 feuilles à raison de 4 à 48 livres.

Les noms d'artistes que nous rencontrons pour la première fois dans l'inventaire dressé par Tessin, sont restés depuis lors sans changement et ont été soigneusement répétés dans trois catalogues manuscrits de date postérieure. Le premier, de 1780 environ, est dressé par le Comte Frédéric Sparre; le deuxième, fait après 1790, renfermant des descriptions très détaillées, est dressé par Wilde, bibliothécaire du Roi; le troisième enfin, où chaque dessin, même ceux faits sur le verso, a reçu un numéro spécial et un titre, est dû au surintendant Söderberg et date de 1863.

Bien que ces catalogues ne révèlent pas une étude bien exacte des dessins italiens, ils présentent, notamment le premier, des déterminations qui en plusieurs cas font preuve d'un certain sentiment artistique chez les auteurs. Ce qui suit montrera en quelle mesure les anciens noms peuvent être maintenus.

Fra Giovanni Angelico: Seraphin.



PREMIERS TEMPS DE LA RENAISSANCE

La période de développement que l'on est convenu d'appeler, dans l'histoire de l'art de la peinture italienne, la Prérenaissance, période qui s'étend d'environ 1420 à 1500, n'a atteint nulle part l'importance et le développement complet qu'elle eut à Florence. Cette période, où la sève printanière et juvénile battait son plein, est la plus belle époque d'épanouissement de l'art florentin; mais si le printemps fut aussi long qu'abondant en richesses, l'automne vint presque immédiatement après, l'été dura à peine un jour.

La peinture n'acquit jamais en Toscane la virilité puissante et durable qu'elle eut à Venise et même jusqu'à un certain point à Rome. A Florence, les artistes de la décadence, du maniérisme et des épigones suivirent les grands novateurs avec une surprenante rapidité, avant même que ceux-ci eussent eu le temps de développer les nouvelles valeurs artistiques jusqu'à une perfection relative. Pendant que le Titien exécute ses œuvres les plus sublimes, Vasari et sa phalange de compilateurs théoriciens peignent les églises et les palais de Florence. Il faut en chercher les causes principalement dans les différences fondamentales de caractère des arts florentin et vénitien, qui prirent naissance, pour ainsi dire, dans des conditions de développement toutes différentes. Pour le moment, je dois renoncer à entrer dans plus de détails à ce sujet et je me bornerai à indiquer quelques traits caractéristiques de l'art de la peinture de la Prérenaissance florentine.

Chez les Florentins primitifs, la couleur ne forme jamais un élément fondamental d'une importance aussi grande que le dessin et la composition. Ils ne lui donnent qu'une valeur secondaire et la

manière dont ils l'emploient indique un sentiment du coloris faiblement développé, souvent même de mauvais goût. Ils rendent l'état d'âme, l'élément musical dans l'art, — quand il y a lieu, — au moyen du jeu des lignes essentielles, la vie de la composition, les contrastes harmonieux, etc. Il va de soi qu'on peut réussir à étudier par leurs dessins des artistes qui emploient le crayon ou la plume avec autant ou peut-être plus d'aisance que la palette et le pinceau.

Il se trouve au nombre des dessins italiens primitifs du Musée National toute une petite collection de vieux Florentins. Il ne sera peut-être pas sans intérêt pour le lecteur d'en considérer les meilleurs ainsi que quelques autres, dus à des artistes contemporains d'autres parties de l'Italie.

Giotto, à proprement parler le fondateur de l'art moderne de la peinture, appartenait à plusieurs égards moins au moyen âge que *Fra Angelico da Fiesole,* quoiqu'il vécût près d'un siècle avant lui. Les progrès extraordinaires que firent Giotto et ses plus proches successeurs en ce qui concerne l'expression artistique, en particulier dans la conception, exercèrent assurément leur action sur Fra Angelico, mais il est encore fortement imprégné de moyen-âge. Il est d'une simplicité qui va parfois jusqu'à une naïveté un peu terne, mais il possède déjà la faculté de pouvoir se réjouir de ses sentiments. Il ne s'exprime pas plus librement et plus distinctement que Giotto et n'est pas plus capable que celui-ci de provoquer notre jouissance en éveillant notre faculté de sentir («sentiment de capacité» selon Berenson); cependant son sentiment de la nature est plus développé, il est plus éveillé pour celui du beau, enfin il possède l'incomparable don de pouvoir rendre les aspirations intimes des âmes pieuses vers Dieu.

L'art plein de douceur de *Fra Giovanni Angelico* n'est pas représenté au Musée National par moins de sept dessins (4 feuilles), dont cependant deux seulement peuvent être attribués à son école. Toutes ces études portent à tel point l'empreinte évidente de la conception que le bon frère se faisait de l'art, ainsi que de son genre de talent, tel que les cellules du ravissant couvent de Saint-Marc nous ont appris à le connaître, qu'il est impossible de douter un seul instant de leur auteur. Deux de ces dessins (une feuille) ont aussi passé anciennement pour être de Fra Angelico, trois portent dans l'inventaire de Wilde le nom de Cennino Cennini (une dénomination qui, probablement par suite de simple omission, n'a été conservée que pour deux dans l'inventaire de 1863); la dernière feuille (deux dessins) paraît, pour



Fra Giovanni Angelico: Moine et religieuse.



une raison qui nous échappe, s'être égarée sous le nom de Ghirlandajo.[1])

Quant aux deux études auxquelles on a de tout temps donné le nom de Fra Angelico, je suis heureux de pouvoir leur conserver leur désignation première. L'un de ces dessins représente un jeune homme nu, debout, un bâton à la main et un lion couché à ses pieds; c'est peut-être une étude pour un Daniel dans la fosse aux lions. Le dessin est exécuté à la plume fine et au bistre sur fond vert rehaussé avec du blanc. Le jeune homme ne se distingue par aucune beauté remarquable de lignes ou d'expression, mais il est bien caractéristique pour Fra Angelico, comme type, posture et corps. La tête est passablement ronde, le nez et la bouche sont d'un dessin souple et délicat. Le corps est un peu lourd, surtout dans la partie inférieure, la pose manque de fermeté et les pieds reposent mal sur le sol. Les mains, qui sont larges à l'attache des doigts et se rétrécissent rapidement sur un revers court, ainsi que les doigts longs, sont très caractéristiques de l'artiste.

L'autre côté de la feuille, qui est lavé en rose pâle, montre un petit séraphin ailé. Ce dessin aussi est fait à la plume et au bistre avec des rehauts de blanc. Il est presque touchant de voir avec quelle tendre sollicitude le peintre a traité son sujet; chacune des plumes des longues ailes d'hirondelle du petit séraphin est minutieusement exécutée, la chevelure est travaillée finement en une multitude de petites boucles et l'aimable et frais visage d'enfant semble sorti des caresses des fins et moelleux pinceaux de l'artiste. On conserve à Dresde une feuille représentant un petit garçon nu et un ange, — l'une des meilleures études connues de Fra Angelico — elle milite bien en faveur de l'hypothèse que le bon Frère serait également l'auteur des dessins du Musée National. Outre la forme de la main, il faut remarquer les jambes mal faites et la pose indécise de l'enfant, aussi bien que le type enfantin aux lignes molles, et à l'expression si douce du visage.

La feuille qui, dans les inventaires porte le nom de Ghirlandajo, fait voir d'un côté un séraphin ailé sur fond rouge, absolument de la même espèce que celui que nous venons de décrire — il ne diffère que par la position des ailes, — et de l'autre deux études: l'une d'un

---

[1]) Deux autres dessins, attribués dans les inventaires à Fra Angelico, n'ont pas le moindre rapport avec son art; l'un provient probablement de l'école de Squarcione; l'autre, une étude fortement recouverte par une autre main, est dans la manière de Fra Bartolommeo.

moine, l'autre d'une religieuse. Le séraphin correspond si exactement à celui dont nous parlons plus haut, que du moment que nous admettons le précédent comme étant d'Angelico, nous ne pouvons hésiter à lui attribuer également celui-ci.

Le moine et la religieuse peuvent au contraire éveiller des doutes dans l'esprit de quelques connaisseurs, en ce qui concerne leur auteur. Il y a en effet dans la manière même dont le travail a été fait, quelque chose qui, au premier abord, évoque l'idée de l'œuvre d'un copiste; cependant cela dépend probablement de l'état de détérioration du dessin. Sur un fond, préparé avec une espèce singulière de couleur de cire dans la note jaune brun, les figures sont exécutées avec un soin extrême, principalement avec un pinceau fin, du bistre et du blanc. Nous n'avons pas besoin d'insister davantage sur le fait que la position et l'expression des figures portent au plus haut degré l'empreinte de Fra Angelico, mais il convient d'attirer l'attention sur les grandes mains à l'air si emprunté du moine, sur les longs doigts uniformément épais et sur la brièveté du métacarpe.

Les dessins qui offrent des rapports étroits avec celui-ci sont les trois que les inventaires attribuent à Cennino Cennini. Il est difficile de savoir pourquoi l'on a choisi le nom de cet artiste pour ces études, mais nous pouvons probablement y voir l'expression de la popularité que Cennino s'était acquise pendant le XVIIIe siècle, siècle d'expériences s'il en fût, grâce à deux savants italiens qui tirèrent de l'oubli son Traité de la peinture.[1] Quoique aucune œuvre parfaitement authentique de son pinceau ne soit parvenue à la postérité, ses capacités et son instruction artistiques nous sont connues grâce à Vasari et à ce qu'il nous en raconte lui-même. Tous deux nous apprennent qu'il était resté encore dans les limites de l'art giottesque. Il semble du reste avoir été très peu doué comme artiste créateur, ses talents n'allant pas au-delà des limites du métier.

Or les dessins en question n'ont rien de commun avec les traditions de l'art giottesque, ils proviennent d'une époque où cet art était déjà mort (première moitié du XVe siècle) et trahissent d'ailleurs l'influence évidente de la conception artistique de Fra Angelico. Le meilleur de ces dessins représente un moine maigre, debout, la tête légèrement penchée de côté et de petits yeux ronds au regard

[1]) Voir à ce sujet l'introduction de *Das Buch von der Kunst oder Tractat der Malerei* de Cennino Cennini da Colle di Valdesa, übersetzt mit Einleitung Noten und Register versehen von Albert Ilg. Wien 1888.

plein d'une soumission rêveuse. Il tient les mains levées à la hauteur de la poitrine, les paumes en dehors, posture que Fra Angelico affectionne particulièrement. Ce moine, qui est une étude d'une facture pareille à celle de l'avant-dernier dessin, ne me fait pas plus que celui-ci l'effet d'une copie ou d'une imitation. Du moins faudrait-il supposer alors chez le copiste une souplesse admirable, qui lui aurait permis de s'approprier la conception et le caractère religieux de Fra Angelico.

L'autre feuille (avec des dessins de chaque côté), attribuée à Cennino, est plus faible d'exécution. Nous voyons d'un côté un moine assis qui, de ses deux mains levées, repousse un serpent se dressant contre lui sur le sol; il est exécuté comme les autres moines, au trait fin, au bistre et au blanc, mais sur fond rouge. Le dessin des plis du froc est raide et peu naturel, mais celui des mains levées est bien dans l'esprit de Fra Angelico. Il n'est pas improbable que cette étude provienne d'un imitateur contemporain.

Au verso de la feuille, quelques figures sont dessinées à la plume au bistre sur fond non coloré. En haut, nous voyons le Christ remettant les clefs à S. Pierre et plus bas S. François et une des saintes femmes. On conserve à Dresde et au British Museum deux dessins dont les sujets sont empruntés à la légende de Ste Claire et qui sont désignés comme appartenant soit à «l'école florentine des environs de 1460,» soit à Benozzo Gozzoli. Ils présentent des analogies si complètes avec les figures des croquis du Musée National dont nous venons de parler, qu'on se sent porté à envisager toutes ces feuilles comme provenant du même atelier. Faut-il en conclure qu'Angelico n'est pas l'auteur des dessins du Musée National? Nous ne le pouvons guère, car sans vouloir nier la possibilité que Benozzo Gozzoli soit l'auteur des études de Dresde et de Londres, il n'en est pas moins certain qu'elles sont en relation étroite avec le style d'Angelico.

On sait que Benozzo Gozzoli se forma surtout chez le moine-peintre, et qu'il ne s'affranchit de son influence que dans la seconde période de sa carrière. Cependant tout cela ne prouve pas encore que Fra Angelico lui-même ait exécuté les petits croquis à la plume conservés au Musée National (et je ne prétends pas le soutenir), mais démontre seulement qu'ils proviennent de son entourage immédiat.

Outre les dessins dont il vient d'être question, il s'en trouve encore un dans la collection du Musée National qui est attribué à

Cennino Cennini, il porte même son nom écrit à l'encre. Cette feuille représente une étude de Madone, probablement d'après un «Couronnement de Marie.» La Sainte Vierge, assise, s'incline humblement, les mains croisées sur la poitrine, prête à recevoir la couronne céleste que le Christ va poser sur sa tête. Ce dessin a aussi peu de rapports que les précédents avec la manière de Cennino; il montre plutôt avec évidence que celui qui l'a fait connaît bien les travaux d'Angelico. Il est probable que la figure est une copie directe de l'un des couronnements célestes dus à Fra Angelico. Il est cependant bien difficile d'en déterminer l'époque, l'exécution de cette œuvre manquant absolument de caractère personnel; il est assez grossièrement fait au bistre et à la couleur blanche sur fond vert. Je considère cependant comme plus que probable que cette étude n'est pas de la même date que l'original de Fra Angelico.

Nous ne saurions nous étonner de voir que, si plein d'originalité que fût Fra Angelico, il n'exerça que peu d'influence sur le développement de l'art de la peinture à Florence. Il n'était pas fait pour frayer une voie nouvelle, pour être chef d'école; sa manière de voir avait vieilli. Il se trouvait d'autres talents, un peu plus jeunes et plus disposés à agir sur leur entourage, qui, dès le commencement du XVe siècle, se mirent à la tête de l'activité artistique à Florence. Ce fut d'abord *Masaccio* qu'on a nommé avec raison un Giotto ressuscité. Il avait la même forte et grande conception de la vie que ce dernier, mais une faculté infiniment plus libre de s'exprimer, avec un sentiment naturaliste incomparablement plus grand; en un mot, il s'était approprié les résultats de la période de développement des cent ans qui s'étaient écoulés depuis Giotto. Autour de cette puissante individualité, qui en somme eut une influence peut-être sans égale sur le développement de l'art de la peinture, se groupèrent une nombreuse phalange d'artistes qui continuèrent ses traditions longtemps après sa mort prématurée.[1]) En opposition à Masaccio et à son école, qui se distinguent avant tout par la grandeur monumentale et un naturalisme artistique plein de naïveté, se présenta une autre école de peinture florentine contemporaine dont le représentant le plus caractéristique est *Paolo Uccello*.

L'activité artistique de ce dernier et de ses proches fut d'un genre beaucoup plus théorique que celle de Masaccio. Il ne créait

---

[1]) Ni Masaccio, ni aucun de ses successeurs immédiats ne sont représentés dans la collection des dessins du Musée. Les cinq feuilles que les anciens catalogues lui attribuent, ont été faites longtemps après lui.

Paolo Uccello: Homme debout.



pas immédiatement, mais seulement à la suite d'études minutieuses de détails, d'essais de perspeetive et d'anatomie et de toute une série de reeherches teehniques. Comme beaueoup d'autres artistes de ee temps, il avait commeneé par être orfèvre, et eette édueation imprima son eaehet sur tous ses travaux postérieurs. Ses figures font presque l'effet d'être modelées, et son sentiment de la peinture est très faible.

Deux feuilles très intéressantes de la eolleetion du Musée, réunissant plusieurs dessins, études de figures et d'animaux, artistement eucadrées et munies d'inseriptions de Vasari, auquel elles ont appartenu, ont de tout temps été attribuées à Paolo Ueeello. Il n'y a pas lieu d'y faire d'objection. Sur l'une, nous voyons einq études de postures différentes, toutes exéeutées sur fond vert foneé avee pinceau au bistre et à la couleur blanche. Les deux figures nues, surtout, dont l'une est debout, taudis que l'autre s'efforee de briser du pied un long bâton qu'il tient par une extrémité, sont dignes de fixer notre attention, car elles font bien voir l'intérêt earaetéristique que Ueeello portait à l'anatomie théorique et aux études de perspective. Les jeunes garçons, bien laids d'ailleurs, en eostume eollant, au nez eamus, mais fortement bâtis, qui se voient dans différentes positions de l'autre eôté de la feuille, ont été rendus plus laids eneore par le reeollage que Vasari a fait sur ee dessin.

Les trois autres dessins, eollés sur une feuille pliée, assez informe, sont exéeutés à la plume, sur fond rouge. C'est une profusion d'animaux de différentes espèees, domestiques aussi bien que sauvages, du ehien jusqu'au basilie, études dont l'artiste a probablement fait usage pour son tableau de la «Création des animaux» qu'il exécuta à Chiostro Verde, dans Santa Maria Novella, à Florenee (à gauehe de la porte qui mène de l'église au eloître du eouvent). A l'heure qu'il est, cette fresque, de même que la plupart des autres de la même série dont les sujets sont tirés de la Genèse, est presque eomplètement effaeée. Le seul reste du travail d'Ueeello que l'œil ému et serutateur puisse eneore déeouvrir en eet endroit est la représentation du déluge et un petit fragment du saerifiee d'aetions de grâees de Noé, tous deux intéressants par leur réalisme robuste et élémentaire. Vasari lui-même a du reste spéeialement attiré l'attention sur le grand intérêt que Ueeello portait aux animaux et aux oiseaux. Il se trouve, dans la eolleetion Albertine à Vienne, une feuille de ce peintre présentant des études de divers animaux tout à fait semblables aux dessins du Musée National que nous venons de déerire.

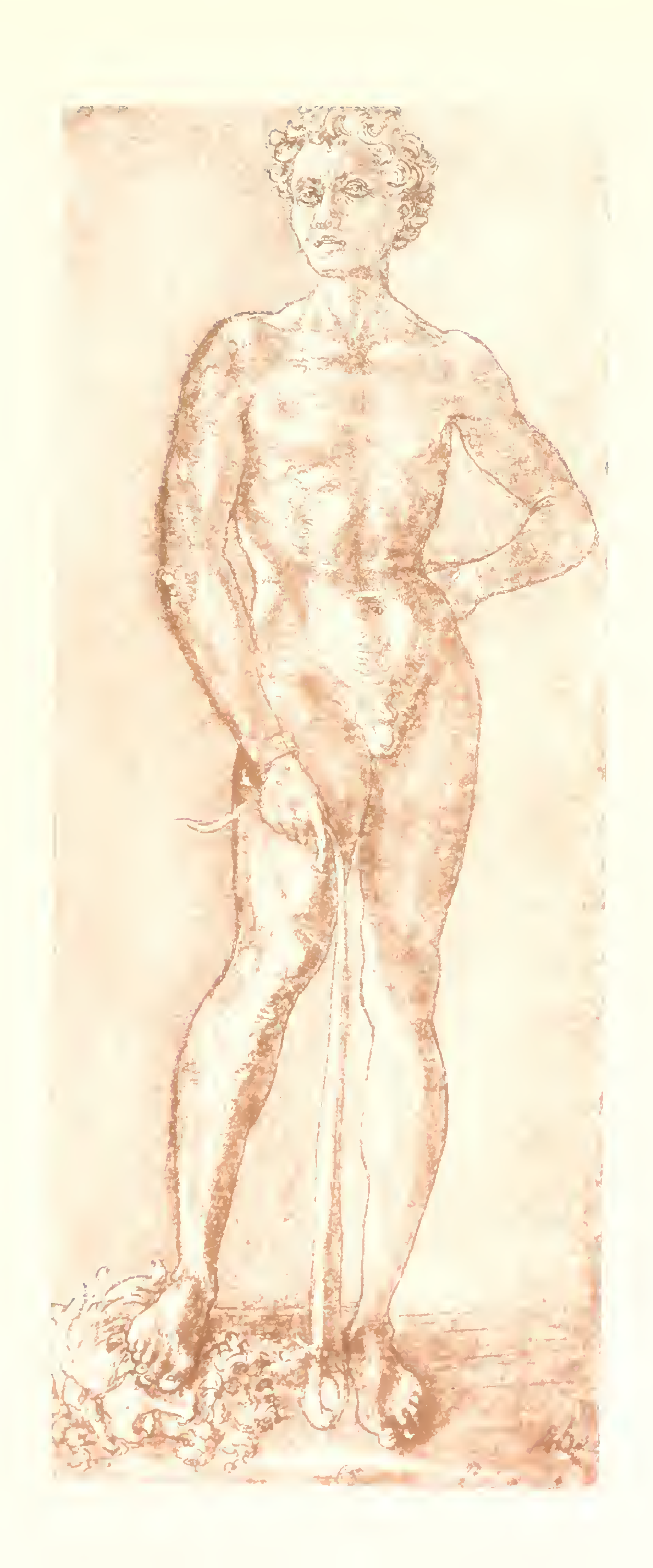
Il est encore un important dessin, autrefois sans nom d'artiste, que je crois pouvoir, en me basant sur la critique du style, rapporter à Paolo Uccello. Il représente dix hommes nus, dans différentes postures, groupés autour d'un bassin, qui semblent s'amuser avec un petit ours et un chien. Cette étude, on ne saurait en douter, a été exécutée comme exercice d'anatomie et de perspective, et je n'en veux pour preuve que la minutie avec laquelle chaque muscle est reproduit, aussi bien que les attitudes variées des personnages. Ces derniers sont caractéristiques pour Uccello: trapus et ramassés, ils ont le torse fortement développé et les bras courts; la tête, laide et ronde, est couverte d'une épaisse chevelure. Comme la feuille mentionnée plus haut, où se trouvent les études de personnages habillés de Uccello, ce dessin est surtout exécuté au pinceau et au bistre, les contours seuls étant à la plume, et avec des accentuations en blanc. Le même papier grossier vert est employé dans les deux cas.

Fra Giovanni Angelico et Paolo Uccello représentent les pôles opposés dans la première génération de l'art florentin du XVe siècle. Le premier figure la direction idéaliste, la tendance vers la grâce, l'agrément et la souplesse dans les types et les attitudes, le second l'aspiration artistique vers le naturalisme pur et simple, vers un rendu énergique, souvent dur et hardi du corps humain dans différentes postures et en divers raccourcis. Ces courants divergents se retrouvent nettement dans la sculpture florentine de l'époque, où l'on voit d'un côté les œuvres aux lignes douces et harmonieuses de Ghiberti et de l'autre les créations vigoureuses, jusqu'à la violence, de Donatello.

Dans plusieurs cas, la seconde génération d'artistes florentins du XVe siècle fondit l'une dans l'autre ces deux tendances différentes. C'est ainsi que nous trouvons chez *Alessio Baldovinetti* (1427—1499), *Benozzo Gozzoli* (1420—1478) et chez *Fra Filippo Lippi* (1406—1463) du sentiment pour le paysage et le sens du beau alliés à un goût prononcé pour l'étude naturaliste du corps humain. A côté de ces artistes, le courant purement réaliste (Uccello-Donatello) persiste et atteint sa plus haute expression dans l'école des frères *Pollajuolo*. On peut même se demander si, tout bien considéré, aucun artiste florentin a surpassé dans le rendu des corps en mouvement, le dessinateur si extrêmement énergique, à la fois orfèvre, sculpteur et peintre, qu'était *Antonio Pollajuolo* (1429—1498).

Les inventaires lui attribuent un bon dessin de notre collection, représentant David debout, le pied sur la tête de Goliath et sa fronde

Tommaso Finiguerra: David avec la fronde.



abaissée à la main; c'est une étude de nu, dessinée au bistre et coloriée en rouge et blanc à une époque plus récente. On conserve au Musée des Offices toute une série d'études de figures pareilles, très soigneusement dessinées, les unes vêtues, les autres nues, qui sont attribuées à l'école de Pollajuolo, sauf quelques-unes auxquelles on a laissé le nom qui, il y a un certain nombre d'années, s'appliquait à toute la série, savoir *Tomaso Finiguerra*. Il a cependant été établi dernièrement, d'une façon aussi intéressante que péremptoire au point de vue scientifique, par le savant directeur des collections de dessins et de gravures du British Museum, M. Sidney Colvin, que l'auteur des dessins ci-dessus mentionnés aux Offices est justement ce Tomaso Finiguerra et pas un autre. Le fait que le British Museum possède une très intéressante série de dessins de cet artiste peu connu — 99 illustrations pour «l'histoire universelle» — a fourni à M. Colvin l'occasion de se livrer à des recherches très étendues sur son compte; nous ne citerons ici que quelques données biographiques.[1])

Tomaso Finiguerra (1426—1464) était à la fois orfèvre et graveur de talent, mais surtout pour la niellure (la niellure, on le sait, est une espèce de gravure sur plaque d'argent où les creux sont remplis par une sorte d'émail en fusion, nommé nielle). Il appartenait tant par ses inclinations personnelles que par ses tendances au cercle des intimes de Antonio Pollajuolo, et fut même, avec un certain Piero di Bartolomeo, son associé dans son atelier d'orfèvrerie. On ne saurait cependant le considérer comme son élève; au contraire, ses dessins nous renvoient à un collègue antérieur à Pollajuolo, moins bien doué que celui-ci (La critique florentine s'est donc rendue coupable d'une petite erreur en changeant les noms aux Offices). Il est beaucoup plus raide et plus faible dans sa technique et n'atteint pas cette énergie vivante dans le mouvement, les types et les physionomies qui distinguait le maître. C'est sur l'autorité de Vasari que Tomaso Finiguerra a reçu le titre d'inventeur de la gravure sur cuivre; mais s'il faut en croire Sidney Colvin, il ne le mériterait pas,

[1]) A Florentine Picture Chronicle, being a series of ninety nine drawings representing scenes and personnages of ancient history, sacred and profane, by *Tomaso Finiguerra*, reproduced from the originals in the British Museum by the imperial press, Berlin, with many minor illustrations drawn from contemporary sources and a critical and descriptive text by *Sidney Colvin*, M. A., Keeper of the prints and drawings in the British Museum. Bernard Quaritch 1898. Grand in fol⁰.

quoique les plus anciennes gravures florentines soient bien dues à des orfèvres des environs de 1450.

Il résulte de ce qui précède, nous semble-t-il, que l'étude du Musée National représentant David avec la fronde n'est pas l'œuvre de Pollajuolo, mais bien de Tomaso Finiguerra. L'attitude et les proportions du corps aussi bien que la facture de certains détails, comme par exemple les longs doigts aux extrémités recourbées et la chevelure sculpturale, ont beaucoup d'analogie avec les dessins des Offices. Le cachet de force qui distinguait originairement cette figure a été quelque peu affaibli par les couleurs qu'on y a appliquées.

Il n'est pas impossible qu'une autre feuille de la collection du Musée National ait également pour auteur Tomaso Finiguerra ou son école: d'un côté de la feuille on voit deux garçons dont l'un debout, les mains jointes et le regard dirigé en haut, tandis que l'autre est assis, endormi, les coudes sur la table; le verso représente un petit garçon debout, le regard baissé, comme s'il était près de fondre en larmes. Cette feuille porte bien sur les inventaires le nom de Ghirlandajo, mais Tessin a noté sur le dessin même que c'est Tomaso Finiguerra qui l'a gravé; l'autre côté d'ailleurs porte une inscription en italien, malheureusement très peu distincte, de la fin du XVIIe siècle; les mots suivants seuls peuvent se lire: «di mano di Tomaso Finiguerra. Il fu... d'intarsia — le stampe e l'intaglio... nel 1460.» Le dessin, exécuté à la plume et au bistre sur fond lavé, est un peu effacé en partie et n'a pas la fermeté de touche que nous trouvons habituellement dans les études de Finiguerra, ce qui provient peut-être de ce qu'il est esquissé avec une rapidité peu habituelle chez cet artiste. Les attitudes et les types rappellent immédiatement les études de Tomaso Finiguerra aux Offices. Le papier, qui est distinctement vergé, est le même pour les deux feuilles du Musée National et, à en juger par les fac-similé, il paraît avoir été employé pour beaucoup d'autres de ses dessins.

La troisième génération d'artistes du XVe siècle à Florence forme l'apogée de la Prérenaissance toscane. Les aspirations artistiques ne se séparent plus en deux courants divergents, comme pendant la première et en partie aussi pendant la seconde génération. Elles se réunissent au contraire en un courant large et vigoureux, renversant tous les obstacles qui empêchaient jadis son développement; c'est un effort conscient et voulu de rendre avec la plus grande intensité et le plus de netteté possibles la vie morale aussi bien que physique de l'homme. L'étude de la nature d'un côté, le senti-

Sandro Botticelli: Homme à genoux.



ment individuel du beau et une prédilection marquée pour l'interprétation des détails pittoresques, de l'autre, se manifestent de différentes manières selon les artistes; mais ce qui les caractérise tous, c'est une certaine assurance dans leur force juvénile, qui met fin à tous les tâtonnements et leur permet d'aller, forts de leur talent, droit au but. Les artistes les plus distingués de cette génération sont *Andrea Verrocchio* (1432—1488), *Sandro Botticelli* (1446—1510), *Domenico Ghirlandajo* (1449—1494), *Filippino Lippi* (1457—1504) et *Lorenzo di Credi* (1459—1537).

Pour la pureté de l'intuition artistique et la profondeur du génie, *Sandro Botticelli,* ce poète, cet artiste aux lignes inspirées, a peut-être le pas sur les autres. Il avait le don merveilleux de pouvoir rendre l'âme d'un individu, par un simple tressaillement des traits, en donnant une certaine courbe à la ligne des lèvres ou par quelque autre particularité qui ne saurait se décrire ni s'expliquer. Un seul petit fragment [1]) appartenant à la collection du Musée peut en donner une idée. Nous y voyons d'un côté un homme de qualité à genoux et, sur le verso, plusieurs petites études de figures et d'animaux. J'ai hésité à attribuer l'homme à genoux à Botticelli lui-même; la manière même de ce travail au bistre me paraît manquer un peu trop de force pour cet artiste; mais, d'un autre côté, il est à peu près le seul Florentin qui ait été capable de mettre dans le regard et le geste une expression pareille de souffrance et de dévotion. La manière dont les plis sont traités est d'ailleurs tout aussi caractéristique. Aucun autre non plus n'aurait su dessiner ces petites figures capricieuses d'un mouvement intense — les unes à cheval, les autres courant —, avec des draperies qui flottent en grands plis semi-circulaires (sur le verso de la feuille). J'ai vu d'ailleurs ma détermination se confirmer par un petit dessin aux Offices, représentant le Couronnement de Marie (Brogi 1474).

On peut considérer une figure couchée et deux petits satyres de notre dessin comme étant des études pour le tableau de Botticelli à la National Gallery de Londres, «Mars et Vénus», et l'homme de qualité à genoux comme une étude pour l'une des nombreuses représentations de l'Adoration des rois.

Domenico Ghirlandajo est à bien des égards l'antipode de Botticelli. Son art ne trahit pas de caprice poétique ni rien de nerveux. Sa conception de la vie est celle du commun des mortels, ce qui

---

[1]) Attribué autrefois à Ghirlandajo.

explique pourquoi tant de ses œuvres font l'impression d'une reposante harmonie. Son sentiment du beau ne vibre pas aussi facilement que celui de Botticelli et il ne pénètre pas aussi profondément dans les mystères de l'âme et de la vie, mais il a en revanche un rare sentiment de la nature, plein de fraîcheur, un vrai talent de conteur et une grande habileté technique.

Comme dessinateur il est souvent un peu superficiel, mais essentiellement personnel et intéressant. Au moins 5 feuilles (6 dessins) [1]) d'études de figures au bistre et une à la mine d'argent, sont là pour en témoigner dans la collection du Musée. Deux de ces feuilles sont des études de femmes. On serait tenté de croire, à les voir, qu'elles se trouvent animées d'un vif mouvement en avant, les jupes bouffent et voltigent comme sous l'effet d'un véritable tourbillon, et cependant, à en juger par la position des jambes, l'allure n'a rien d'extraordinairement rapide. Ghirlandajo ne s'entend pas comme Botticelli à motiver organiquement chaque ligne de mouvement; au contraire, il affaiblit souvent l'effet de ses puissantes figures en donnant trop d'importance à des accessoires comme les longues boucles et les amples jupes. Ses personnages ont souvent l'air de n'avoir d'autre préoccupation que celle de laisser leurs vêtements flotter en beaux et grands plis. L'artiste est plus grand et plus digne quand il nous fait voir des figures au repos. Cela ressort nettement du petit dessin où l'on voit deux anges assis, les yeux levés, qui paraissent chanter et dont les gestes expriment qu'ils sont dans l'adoration de la Madone(?) Ces anges aux petits visages ronds juchés sur de longs cous, sont caractéristiques de la raideur froide de Ghirlandajo. Une étude de beaucoup d'intérêt est également celle du jeune archange debout, une épée et un globe dans les mains; quoiqu'elle ne soit indiquée que par ses contours, cette figure est d'un bon effet. Il y a, au verso de la même feuille, plusieurs petites études, pleines de vie, pour des «Anges du deuil» planant dans les airs; ils se frappent la poitrine, se tordent les mains de désespoir, rejettent les bras en arrière ou expriment par d'autres gestes encore leur immense douleur.

Ghirlandajo dessine librement et rapidement. Il n'indique d'ordinaire que les contours principaux et les parties d'ombres au moyen de quelques traits croisés. Il n'a pas autant recours à la ligne droite

---

[1]) Les anciens inventaires attribuent 24 dessins à Ghirlandajo; il n'y en a probablement que trois qui soient bien de lui.

Domenico Ghirlandajo: Deux anges en adoration.


Ghirlandaio
69.

Domenico Ghirlandajo: Deux femmes en marche.



que Filippino Lippi; au contraire, il a une préférence marquée pour les lignes courbes et même pour les cercles, comme quand il marque les yeux et les boucles de cheveux. Il traite les pieds et les mains d'une façon sommaire et indique les doigts au moyen de quelques traits. Son type de visage est très pointu, et l'expression manque de profondeur individuelle.

Outre ces bistres de la main de Ghirlandajo, le Musée possède une tête de vieillard avec de grandes verrues sur le nez, exécutée à la mine d'argent avec des retouches en blanc sur fond rouge [1]). Cette étude fait voir une ressemblance telle avec l'œuvre la plus populaire de Ghirlandajo, le Vieillard et le petit garçon, du Louvre, qu'il ne me semble pas trop hardi d'identifier, avec une certaine vraisemblance, le modèle aussi bien que le maître. La facture n'est pas non plus étrangère à Ghirlandajo. Il y a cependant une différence importante entre les deux tableaux quant à la tonalité: dans l'un, une chaude lueur d'amour nous réconcilie avec le visage si extraordinairement hideux du vieillard alors qu'il abaisse les yeux sur le petit garçon, aux boucles blondes, pressé contre lui. Cela fait totalement défaut dans l'autre: les yeux y sont fermés et la bouche est marquée d'un trait dur et sévère.

Deux autres études de têtes auxquelles on donnait autrefois le nom de Ghirlandajo me paraissent moins pouvoir lui être attribuées. Elles sont exécutées au crayon noir et à la couleur blanche sur fond rouge et font voir quelque chose de grossier et de peu artistique dans leur facture. Le type de l'homme donne d'ailleurs plutôt l'idée de l'école de *Lorenzo di Credi*. Le Musée possède deux dessins à la mine d'argent de Lorenzo di Credi, — l'un représentant une tête d'ange, [2]) l'autre deux études: une tête d'homme et une tête de femme [3]) — et deux études au bistre [4]).

Les dessins au crayon de métal font voir la main singulièrement sûre et soigneuse du maître, qui rend toutes les particularités du modelé de la tête jusqu'à donner à son dessin un effet presque sculptural. Sous l'excellente conduite de Verrocchio, Lorenzo di Credi acquit un coup de crayon égal et ferme quoique souple et doux tout à la fois, en traits parallèles obliques, le même dont Léonard de Vinci se sert dans ses inimitables études de visage. Lorenzo di

[1]) Sans dénomination sur les anciens inventaires.

[2]) Autrefois attribuée à un «inconnu».

[3]) Autrefois attribuée à Ghirlandajo.

[4]) Autrefois attribuées l'une à Paolo Uccello et l'autre à Filippino Lippi.

Credi est seulement beaucoup plus vide et plus monotone dans ses types; ce n'est pas sans raison que cet artiste a été appelé le Carlo Dolci du XVe siècle (Morelli). Qu'on remarque avec quelle expression sentimentale la belle tête d'ange se tourne vers le ciel! Il est à regretter que ni l'un ni l'autre de ces dessins ne soient en bon état: les deux petites études de têtes sont très usées et l'ange a été maltraité par des retouches au crayon ainsi que par le pointillage de tous ses contours.

Des deux études au bistre, l'une est de fort peu d'importance et en partie déchirée; elle représente deux gracieux visages de jeunes filles revêtues de cette expression douce et tendre qui se voit si souvent chez les jeunes filles de Lorenzo di Credi. L'autre feuille a plus de valeur: nous voyons d'un côté la madone avec deux anges priant l'enfant Jésus, des figures passablement vides, simples et d'un type large et lourd; le verso de la feuille est occupé par différentes études, un homme nu avec une corne d'abondance, un ange à genoux et deux visages. Selon moi, l'ange, vigoureusement esquissé, est la meilleure étude au bistre de Lorenzo di Credi dans notre collection; toutefois l'homme nu est caractéristique, lui aussi, par sa pose et ses proportions (inexactes). Il nous fait penser à la Vénus bien connue de ce peintre aux Offices. La manière du dessin est relativement peu sûre et même tâtonnante; ce n'est pas un maître de premier ordre qui a esquissé ces figures, elles sont cependant un excellent témoignage en faveur du peintre laborieux et avide d'apprendre. La manière dont les plis sont traités et les hachures en travers sont caractéristiques.

Comme représentant les traditions de l'école de Verrocchio, nous avons encore un grand dessin au bistre au verso du quel se voit une étude de Rafaellino del Garbo. Ce sont quatre études de chevaux dont l'une avec cavalier et un *putto* (le petit Jean-Baptiste?) exécutés d'une main singulièrement énergique.[1]) Le *putto* se retrouve aux Offices en compagnie de deux autres ainsi que plusieurs études de figures, sur un dessin qui est attribué à Verrocchio. Cette désignation est inexacte comme beaucoup d'autres dans la même collection: les figures grossières sont assurément l'œuvre d'un sculpteur florentin du XVe siècle, mais elles n'ont que bien peu de rapport avec la main soigneuse, travaillant avec amour, de Verrocchio. Peut-être ce dessin ainsi que le nôtre, aussi bien que les feuilles de

[1]) Autrefois attribué à Masaccio.

Lorenzo di Credi: Marie et des anges adorant l'enfant.



Filippino Lippi: Homme bénissant.



eroquis attribuées à Verrocchio qui sont dispersées dans plusieurs musées de Paris et de Londres, sont-ils l'œuvre d'un élève peu eonnu du maître, le seulpteur Franeeseo di Simone.[1])

L'élève le plus distingué de Bottieelli, *Filippino Lippi*, appartient à ees privilégiés de l'art auxquels les dieux prodiguent leurs dons les plus riehes, mais auxquels il manque la force et le earactère néeessaires pour les mettre dignement à profit. Peu d'artistes ont eu une carrière aussi rapide. Il débuta comme jeune et vigoureux quattrocentiste, sous l'influence de l'art monumental de Masaeeio, et finit par être baroque. Ses dernières œuvres antieipent d'une manière étonnante sur l'art maniéré et arbitraire qui ne conquit l'Italie que plus de eent ans plus tard. Mais pendant toute eette période de développement précoee — eausé soit par relâehement, soit par une disposition innée aux exagérations hystériques — il eonserve assez de sa poétique individualité d'artiste, si tendre et si originale, pour eaptiver notre intérêt et notre attaehement. Il appartient à eeux que je ne puis m'empêeher d'aimer, bien que nombre de ses œuvres soient à peine dignes de notre souvenir.

L'art de Filippino est représenté dans la eolleetion du Musée par six dessins,[2]) outre deux qui peuvent être eonsidérés eomme rentrant dans sa manière. Le meilleur est une étude de madone sur fond rouge mat, exéeutée au erayon et à la eouleur blanehe. La madone est représentée à genoux, adorant l'enfant Jésus. La partie la mieux travaillée est le long manteau souple aux plis tombant droit; les grandes mains jointes ne sont malheureusement que faiblement indiquées et ne peuvent par eonséquent pas fournir de preuve direete pour notre détermination. L'expression de eette douee physionomie, aux paupières à demi baissées, est tout à fait de Filippino, elle est intérieure, rêveuse, poétique. On peut très bien rapporter à eette figure la Ste Catherine agenouillée d'un dessin qui se trouve à Dresde.

Un effet du même genre est produit par une étude de jeune homme endormi, aeeroupi les jambes eroisées et la tête penehée vers le bras gauehe, qui est appuyé sur une table. Le croquis est exéeuté à la mine d'argent et à la eouleur blanehe sur fond brun rouge et porte dans l'un des eoins l'inseription: Fra Filippino. Un eritique

---

[1]) Pour plus de détails, voir H. Makowsky, Verrocchio, p. 92 et suiv.

[2]) Deux de ceux-ci ont été originairement attribués à Filippino, un à Fra Filippo Lippi, les trois autres à Ghirlandajo. Trois autres dessins encore ont été à tort inscrits sous son nom.

plus récent a interprété cette inscription ambiguë par «Fra Filippo Lippi,» le père de Filippino. Il a probablement raison, car, comme le savent tous ceux qui s'intéressent à l'art, il est certain que le père seul avait été moine et était appelé frère (Fra). Il est néanmoins évident que ce dessin a été fait par le fils Filippino Lippi; il porte en effet, au plus haut degré, l'empreinte et le caractère de son travail. On le reconnaît à sa manière de faire les plis et avant tout à la grande main pendante, aux doigts longs et forts du jeune homme. Seul, Filippino Lippi était capable de dessiner des mains si grandes et si pleines d'expression.

Les autres dessins sont tous exécutés à la plume au bistre sur papier incolore. Lorsque j'ai traité des bistres de Ghirlandajo, j'ai cherché à caractériser sa manière en la représentant comme passablement arrondie et légère à la fois. Filippino, qui ébauche ses études encore plus légèrement si possible, affectionne au contraire le trait droit et brusquement interrompu. Ses yeux ne sont figurés que par deux points, il coiffe ses modèles (les hommes) de mèches en forme de flammes triangulaires, tournées vers le haut, ses mains sont peu travaillées, et les longs doigts ne se rattachent pas suffisamment au métacarpe. Les ombres sont indiquées par quelques gros traits diagonaux, le trait croisé est en revanche très rare (à l'inverse de ce qui a lieu chez son élève Rafaellino del Garbo). La draperie est souvent très riche, mais pleine de grâce, les plis retombent naturellement et suivent bien la pose du sujet. Les figures de Filippino sont d'une admirable intensité de vie; elles se meuvent avec une aisance qui va quelquefois jusqu'à l'exagération et dégénère en une espèce d'agitation nerveuse.

Nos dessins à la plume nous offrent tous des exemples plus ou moins frappants de la manière que je viens de décrire. La forme personnelle de la main et de la chevelure ressort le plus nettement sur un dessin représentant un vieillard au regard dirigé en bas et la main droite levée comme pour bénir. Deux autres feuilles méritent aussi d'arrêter l'attention: l'une est ornée d'un côté de cinq études de guerriers et de l'autre de deux vigoureuses figures de Marie en manteau aux nombreux plis; sur l'autre feuille on voit des figures d'hommes tracées d'une main légère, ce sont des études pour une «Flagellation du Christ». Aucune des deux n'appartient cependant aux meilleures études de Filippino.

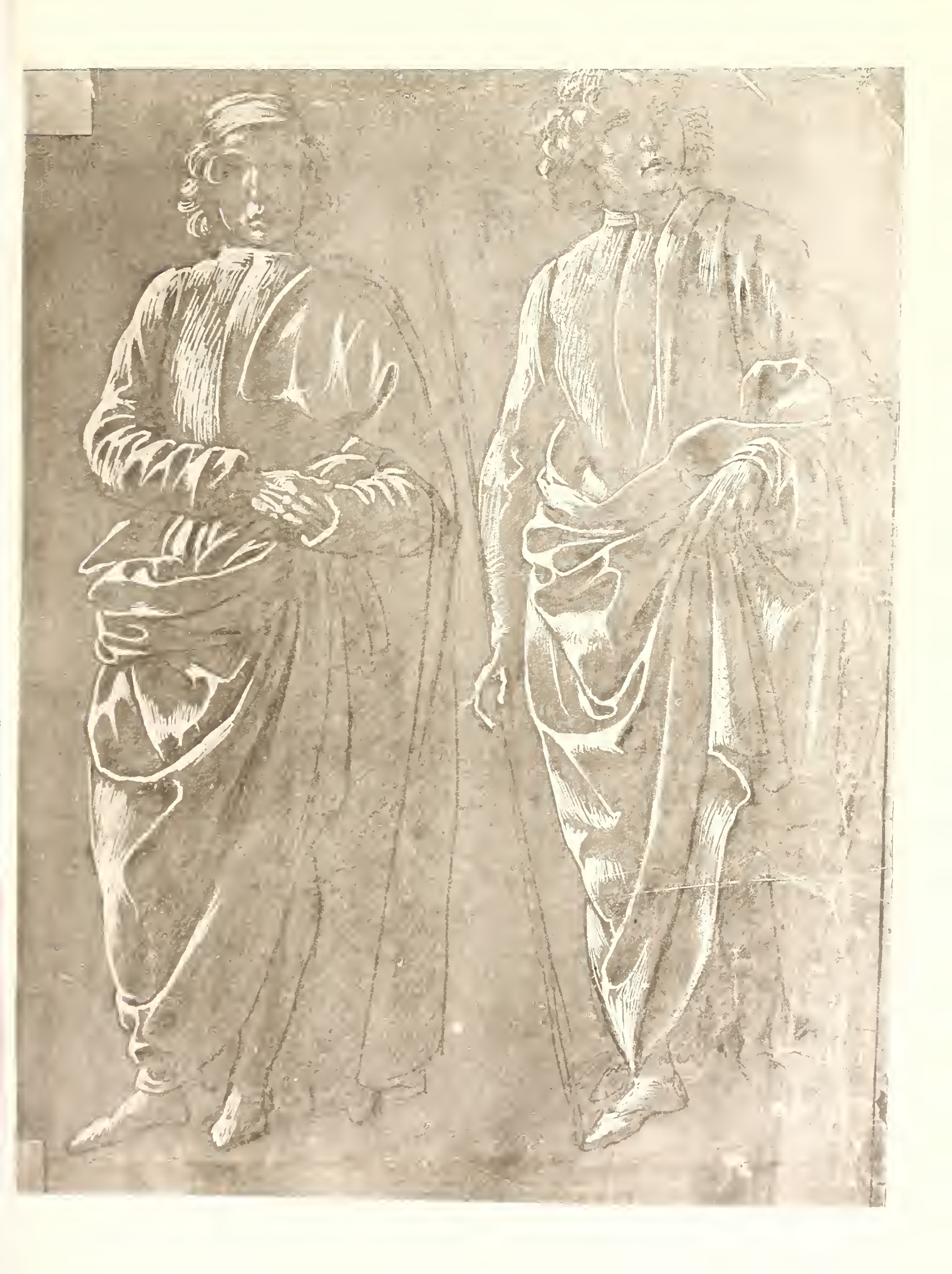
Quelques autres dessins, qui trahissent bien certains traits caractéristiques de Filippino, mais non pas le travail de sa propre



Filippino Lippi: Marie adorant l'enfant.



Rafaellino del Garbo: Deux hommes debout.



main, sont probablement des œuvres d'élèves; je mentionnerai entre autres une étude de tête de femme.

D'après Vasari, un grand nombre de dessins ont été mis dans le commerce après la mort de *Rafaellino del Garbo:* non moins de 14 ont été recueillis par le Musée National. Ils ont autrefois été attribués à Masaccio (4 feuilles), à Ghirlandajo (1 f.), à Pietro Pollajuolo et à Fra Filippo (1 f.), ainsi que cela a été le cas aussi dans des collections étrangères. Ce n'est qu'à l'aide des recherches spéciales du Dr Hermann Ulmann que la science a pu restituer à Rafaellino del Garbo la propriété artistique qui lui revient légitimement.[1])

Comme dessinateur aussi bien que comme peintre, Rafaellino del Garbo marche de près sur les traces de Filippino, mais il est d'une forme plus grossière. Sa manière de dessiner est moins libre, il travaille parfois avec un soin presque anxieux et d'une main lourde. Cela se voit distinctement dans toutes les vigoureuses figures drapées qu'il a exécutées à la mine d'argent et à la couleur blanche sur fond jaune ou rouge brun. Les plis sont maladroits et ne concordent pas assez avec la position des figures. Les contours sont fortement accusés et les ombres sont figurées en hachures entrecroisées. Les mains sont larges et bien travaillées, munies de doigts bien articulés, le pouce vigoureux, presque toujours écarté. Rafaellino fait également les cheveux moins rebelles et plus plats que Filippino. D'après le Dr Ulmann, les dessins au bistre de Rafaellino sont beaucoup plus rares que ses études à la mine d'argent et à la couleur blanche. Ils datent la plupart du temps de ses dernières années et ont servi de patrons pour les travaux de menuiserie qui étaient le gagne-pain du peintre dans sa misérable vieillesse. C'est aussi pour cela que notre dessin — deux anges qui tiennent des fragments d'une *mandorla* — montre des contours au pointillage serré.

Plusieurs fragments d'études de draperies, etc. coupés de très près, qui ont été enregistrés sous le nom de Pollajuolo, ne sauraient être déterminés, à cause du mauvais état dans lequel ils se trouvent, autrement qu'en les rapportant à la période florentine d'environ 1500; ils ne présentent pas non plus de valeur artistique intrinsèque.

*   *
*

Quoique la Prérenaissance eût, en un certain sens, son centre à Florence et qu'elle y atteignît son plus haut degré de développe-

[1]) Voir une note de cet auteur dans Repertorium für Kunstwissenschaft, 17.

ment, elle fut aussi représentée par des hommes de génie dans la plupart des villes italiennes du nord ainsi qu'en Ombrie. Les études qui se trouvent dans la collection de dessins du Musée National nous apprennent à connaître quelques-unes de ces écoles provinciales.

Chose singulière, le nouvel art ne pénétra pas tout d'abord à Venise, mais dans les villes moins importantes de Padoue et de Vérone. C'est en cette dernière cité que vivait au commencement du XVe siècle l'une des plus intéressantes personnalités artistiques de la Prérenaissance, *Vittore Pisano*.

Il est difficile aujourd'hui de porter un jugement sur l'œuvre de ce peintre dans son ensemble, attendu que nous ne connaissons la plupart de ses peintures que par des documents littéraires. Il ne reste plus trace des célèbres fresques qu'il exécuta avec Gentile da Fabriano dans la grande salle du palais des Doges à Venise, fresques qui exercèrent une si grande influence sur le développement de l'art vénitien, et il n'en est guère mieux de celles qu'il peignit dans deux églises de Vérone. Il reste à S. Anastasia un fragment d'une grande composition, qui se distingue par un sentiment du paysage très développé et plein de fraîcheur, par une grande richesse architecturale et des figures romanesques et originales; à S. Fermo aussi on peut encore découvrir quelques vestiges de son œuvre. Dans plusieurs collections on conserve de lui, en revanche, des portraits sur médailles qui se distinguent autant par la force et la profondeur du caractère que par l'excellence de l'exécution.

De ce remarquable et précoce Véronais le Musée possède un bon petit dessin, exécuté au moyen d'une plume assez grossière au bistre et à traits parallèles — horizontaux-obliques — sur un épais papier jaunâtre. Il représente un cerf debout, la tête tendue en avant. Ce vigoureux dessin d'animal est sans aucun doute une étude d'après nature que Vittore Pisano a ensuite employée pour son tableau de la vision de S. Hubert (National Gallery, Londres). Cf. le cerf debout à gauche au plan moyen.

Pendant la seconde moitié du XVe siècle apparurent toute une série d'artistes de marque. Ils se formèrent les uns sous l'influence de Padoue, les autres sous celle de Venise, les deux endroits. du nord de l'Italie où la vie artistique battait alors son plein. Rien d'intéressant comme d'observer la naissance des formes propre à la province de Vérone, les artistes cherchant à adoucir les formes lourdes et dures de Padoue, en leur donnant quelque chose de la souplesse, de la douceur vénitienne, tout en s'efforçant d'ob-

Vittore Pisano: Cerf debout.



tenir l'éclat et la profondeur dans le coloris (cf. les tons jaunes!). Ils travaillent certainement dans la même direction que les Vénitiens, mais ils sont plus secs; ce sont des artistes qui ont moins de sensibilité pour la tonalité et la couleur; dans bien des cas, en revanche, ils les surpassent comme peintres de caractère.

Plusieurs des artistes véronais passaient du reste de plus ou moins longues périodes de leur vie à Venise; nous ne saurions donc nous étonner qu'une partie de leurs œuvres aient souvent été confondues avec celles des maîtres vénitiens.

Il en a été ainsi d'une superbe étude de la collection du Musée National[1]), représentant la madone avec l'enfant Jésus debout sur ses genoux, assise dans une galerie à colonnes en compagnie d'un saint et d'une sainte. Sur les marches du trône, deux petits putti potelés sont en train de jouer un duo. Entre l'intervalle des belles colonnes de style renaissance, on voit se dérouler un paysage de plaines onduleuses. L'étude est exécutée au pinceau, en vert bleuâtre et en blanc, procédé qui est assez en usage dans les études des artistes de l'école vénitienne.

Comme je l'ai déjà fait entrevoir, il s'agit ici de l'œuvre d'un artiste véronais, opinion que je fonde sur les motifs suivants: 1° les figures sont un peu lourdes, ramassées; l'ovale du visage est court et large; 2° les mains sont raides, les doigts longs, rigides, de grosseur égale (on peut observer des mains pareilles sur les dessins de Francesco Morone aux Offices); 3° les plis de la draperie sont longs froids et droits, tout à fait différents des plis brusquement brisés de Carpaccio. Je ne saurais positivement donner un nom d'artiste à cette étude avant d'avoir réuni plus d'éléments de comparaison que ceux que je possède maintenant. Les figures, avant tout celle de la madone, rappellent les œuvres de *Giovanni Carotto* dans les galeries de Modène et de Vérone, mais le caractère solennel, harmonieux, du tableau indique plutôt le maître de Carotto, *Francesco Morone*, un artiste très doué, qui approche parfois de Giovanni Bellini par la noble expression de la composition. Une étude semblable (au crayon rouge) de Fr. Morone aux Offices s'accorde en plusieurs points avec cette feuille. Le fait même d'ailleurs que la feuille a donné à plusieurs critiques d'art l'idée qu'il s'agissait de Vittore Carpaccio, indique un artiste proche parent des Vénitiens,

---

[1]) Attribuée dans les anciens inventaires à Filippo Lippi et par des critiques plus modernes à Vittore Carpaccio.

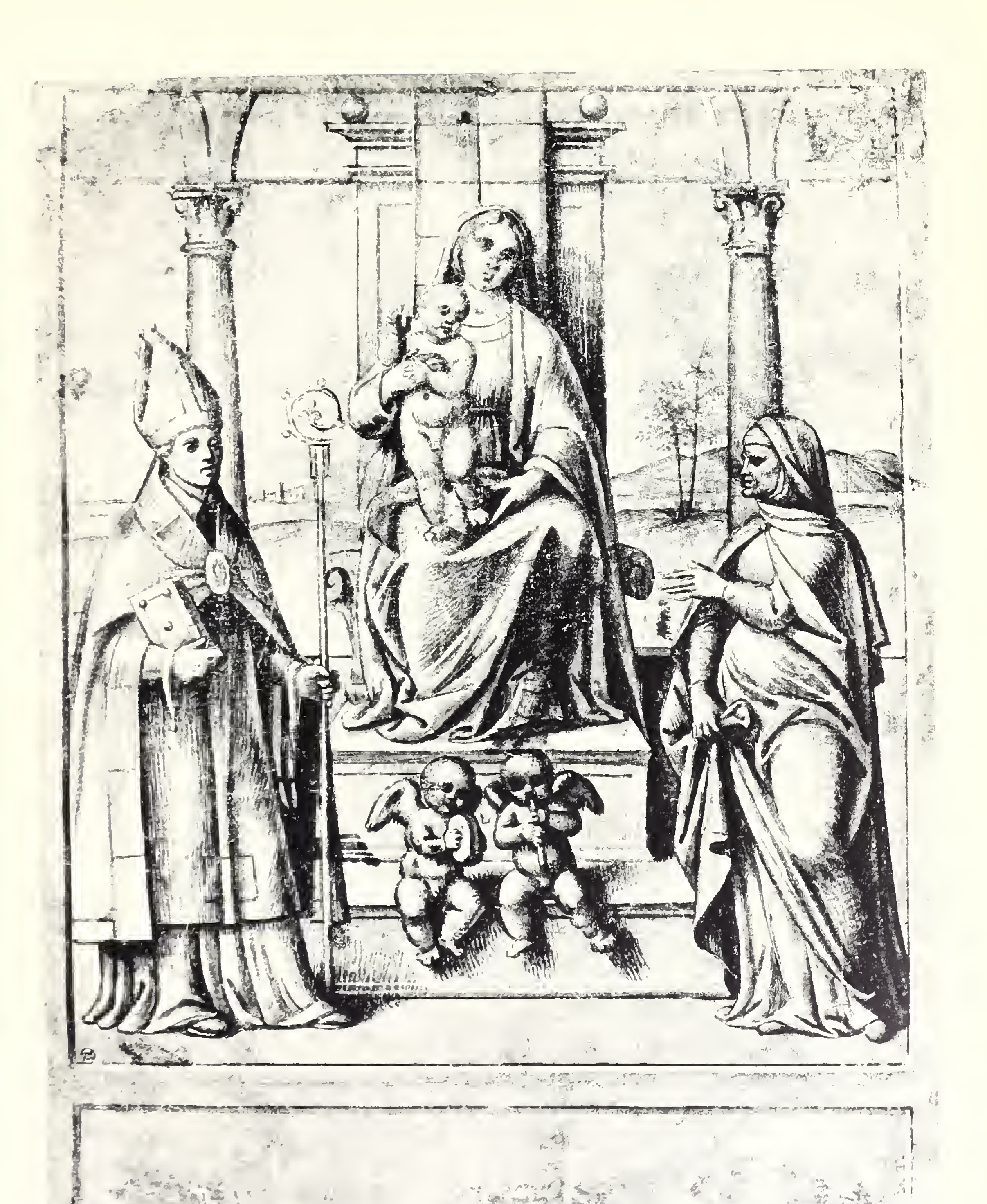
comme c'est le cas de Francesco Morone et de Giovanni Carotto. Quelque nom que l'on veuille mettre sur cette étude, il devra selon moi être celui d'un artiste véronais appartenant selon toute probabilité au cercle le plus rapproché de Francesco Morone.

La collection du Musée National possède une autre belle feuille avec dessins sur chaque face, qui se rapproche à peu près autant de l'école de Bellini que l'étude dont je viens de parler. Elle fait voir, d'un côté, deux études d'une madone assise, de l'autre une étude de draperie sur les genoux d'un personnage assis. Ces dessins sont soigneusement travaillés à la plume au bistre (traits parallèles verticaux); la facture des petits plis, à brisures brusques, est originale, ils sont d'un effet presque sculptural, surtout au verso de la feuille.

Si l'on s'appuie sur le «caractère interne» de l'étude, le type et l'expression de la madone, la pensée se reporte sur des élèves de Bellini aussi éloignés que Vicenzo Catena, Domenico Veneziano et Niccolo Rondinelli. Il ne serait pas difficile de montrer chez ces peintres un grand nombre de figures de femmes qui s'accordent fort avec notre madone, mais je ne saurais traiter ici ce sujet, d'autant plus que cela ne nous mènerait à aucun résultat positif. Les critères externes, en tout premier lieu la manière de faire les plis, indiquent particulièrement Niccolo Rondinelli parmi les trois peintres ci-dessus mentionnés. Je suis cependant en mesure, grâce à l'aide bienveillante du Dr Gustave Frizzoni, l'éminent critique d'art italien, de conduire celui qui s'y intéresse un peu plus loin dans l'étude de cette feuille d'une haute importance.

L'activité artistique de Niccolo Rondinelli à Ravenne eut pour effet de transporter aussi dans cette contrée, la Romagne, les traditions artistiques de Bellini. C'est là qu'apparurent, vers la fin du XV[e] siècle, quelques peintres dont l'art est un composé, pour ainsi dire, d'éléments vénitien, ferrarais et ombrien du nord. En tête, on remarque les frères *Zaganelli da Cotignola*. Le plus important des deux, *Francesco,* étudia, outre les travaux de Rondinelli, ceux de Marco Palmezzano, artiste d'une localité voisine, Forli; les figures de ce dernier ressemblent beaucoup à des sculptures peintes. C'est ainsi que Zaganelli se développa dans le sens d'une forme encore plus dure et plus raide que celle de Rondinelli, ce dont ses tableaux, tant ceux des galeries de Berlin et de Brera que d'autres en Italie, font foi. Ce qui est remarquable, c'est sa manière brusque de traiter les plis, et c'est précisément celle que nous voyons dans notre étude de madone. En dépit du fait que les bons dessins en question, tracés

Giovanni Carotto: Madone sur son trône.



fra Filippo Lippi fiorentino jmitatore dell'opere del Masaccio

2

Francesco Zaganelli da Cotignola: Etude d'une madone.



d'une main sûre, sont bien supérieurs à une partie des œuvres fort inégales de cet artiste, je crois pouvoir, avec la plus grande assurance, marquer cette feuille du nom de Francesco Zaganelli, en vertu des critiques de style auxquelles les recherches indiquées plus haut ont donné lieu.

* *
*

Au XVe siècle, l'Ombrie était nettement divisée, au point de vue artistique, en deux parties qui se développèrent chacune de son côté sous différentes influences. De très bonne heure déjà (dès la fin du XIVe siècle) une renaissance de la peinture se développa sous l'influence de l'art étrangement précoce de Sienne, dans l'Ombrie du sud-ouest; le chef en est Gentile da Fabriano, camarade de Vittore Pisano à Venise. Dans les régions montagneuses du nord, en revanche, ce ne fut pas avant le milieu du XVe siècle que des talents artistiques de quelque importance se produisirent.

Pietro Vanucci, nommé *le Pérugin*, fut sinon le plus ancien, du moins l'artiste le plus important et le plus influent des peintres de Pérouse. Ses tableaux comptent parmi les plus populaires de l'art italien, grâce à l'uniformité à l'emporte-pièce des attitudes et de l'expression et à la sentimentalité dont ils débordent au point de frapper même le plus ignorant de ceux qui les regardent. Dans les compositions où le recueillement extatique de l'homme est vraiment à sa place, le Pérugin peut être un grand artiste. Et c'est ce qu'on peut bien dire de lui d'après un des dessins de la collection du Musée. Cette œuvre, exécutée à la mine d'argent, représente un jeune homme regardant en haut et tenant devant lui un objet indistinct, ressemblant à une personne évanouie. Au bas de cette feuille se voient les bras et les mains du modèle dessinés sur une plus grande échelle. Passavant croit voir là un dessin authentique de Raphaël (N° 625).[1]) Cependant le type et l'expression aussi bien que la forme de la main avec la position en pince du pouce et de l'index et la courbe concave de la dernière phalange des doigts indiquent certainement le Pérugin. Passavant ne possédait pas les éléments de comparaison qui sont aujourd'hui à notre portée, ce qui le prédisposait plus facilement aux appréciations arbitraires. J'appuie entre autres mon opinion au sujet de cette étude sur un prétendu

---

[1]) I.-D. Passavant, Rafaël von Urbino, III, p. 215.

dessin de Raphaël à Oxford représentant un gardien fuyant et un autre endormi, que Morelli a prouvé être du Pérugin [1]).

Un grand dessin au bistre de la collection du Musée nous montre le talent et le sentiment artistique du Pérugin sous un jour moins avantageux. Il représente une figure allégorique de femme, revêtue d'une cuirasse et d'un casque, assise, appuyée sur son bouclier; elle se retrouve à la Sala del Cambio (l'ancienne salle du Change) à Pérouse sous le nom de «La Fortezza», en compagnie d'une autre femme à l'aspect aussi sentimental, «La Temperanza.» Ce travail, qui est exécuté dans la manière ordinaire du Pérugin, à la plume au bistre, avec des ombres en hachures croisées, est soigné, mais dur et sans beaucoup d'aisance artistique.

Deux autres dessins ombriens de la collection du Musée National appartiennent à l'école de *Bernardino Pinturicchio.* L'un représente un Christ planant dans les airs, l'autre plusieurs petites études de figures.

Quoique le talent artistique de Pinturicchio ne soit en aucune façon plus grand ou plus profond que celui du Pérugin, il plaît davantage, parce qu'il est complètement dépourvu de la sentimentalité affectée de ce dernier. C'est un conteur plein de vie et d'un vigoureux coloris avec une forte propension aux ornements décoratifs et aux détails de genre. Le plus important de nos dessins comprend trois études de figures pour (ou peut-être d'après) l'une des fresques que Pinturicchio exécuta sur la commande du pape Alexandre VI Borgia, dans l'appartement particulier de celui-ci au Vatican (1392—1494). C'est dans la deuxième salle de l'Appartamento Borgia, décorée de tableaux de la la vie de différents saints, que nous retrouvons ces figures (dans des attitudes un peu divergentes): elles font partie du tableau représentant la visite de Marie chez Elisabeth, rendue avec toute l'intimité d'une légende. La manière un peu raide de ce dessin à la plume fine au bistre et les singuliers plis droits terminés par de petits crochets, indiquent éloquemment l'origine de ces études. Les naïves petites figures de femmes, assises tout absorbées dans leurs différentes occupations, chacune d'elles formant à part un petit tableau de genre, dénoncent, elles aussi, l'étrange conteur de légendes qui cherchait une compensation à l'éclat et aux joies que la vie lui refusait dans le monde fantastique de l'imagination et de l'art.

[1]) Ivan Lermolieff, Die Galerie zu Berlin, p. 310.



Pietro Perugino: Haut du corps d'un jeune homme.


236

Au nombre des dessins qui, dans les anciens inventaires ainsi que dans le catalogue de Crozat, sont attribués à Raphaël, il s'en trouve une série de 9 (7 petites feuilles) représentant tous des groupes de bâtiments, murs d'enceinte et fragments de paysage, sauf un seul, d'une facture négligée, qui représente un intérieur de chambre de donjon. Plusieurs de ces études ont probablement figuré autrefois sur la même feuille de papier, à en juger par les encadrements, en partie encore visibles. Toutes ont d'ailleurs été dessinées sur le même papier, mince et aux fines vergeures; sur l'une d'elles le filigrane se voit: c'est une étoile hexagonale dans un cercle de 43^{mm} de diamètre.

La facture indique également le même maître pour ces différentes études, excepté peut-être pour l'intérieur, assez grossièrement dessiné. C'est une main singulièrement légère mais sûre qui a fait ces dessins avec une plume très pointue et au bistre, exécutés en simples traits avec des hachures espacées, entrecroisées dans les parties ombrées. Les lignes verticales sont en général plus fortement accentuées dans les bâtiments, et les horizontales dans les paysages ainsi que dans le feuillage, qui est exécuté par masses. Les petites études ont quelque chose de simple et de net, mais en même temps de pittoresque; l'exécution des formes, pleine de sentiment, se rapproche fort des dessins de Pinturicchio ou de Fra Bartolommeo.

Il doit cependant y avoir bien longtemps que ces études portent le nom de Raphaël; à en juger par une inscription italienne qui se trouve sur l'une des feuilles, on les lui attribuait déjà au XVIIe siècle. On les a considérées comme appartenant à la première période de Raphaël, dite urbinate. Les sujets n'appuient guère cette hypothèse: leur caractère n'est pas plus ombrien que toscan. Sur l'un des dessins on reconnaît même la ville toscane de Gubbio.

Mais il est hors de doute que l'artiste a très librement interprété la nature dans de petits sujets appropriés, très pittoresques, afin de pouvoir les employer pour ses toiles.

Passavant, qui a examiné ces dessins, les mentionne d'une façon incomplète en ces termes: «Cinq paysages ... Tous ces dessins rappellent par leur facture la jeunesse de Raphaël; mais ils ne sont pas traités d'une façon aussi simple que ceux qui sont incontestablement reconnus comme étant du Maître.»

Je suis heureux de pouvoir me ranger complètement à l'avis négatif du célèbre critique; nos dessins ont certainement de l'analogie avec les premiers paysages de Raphaël, mais ils ont une facture plus raide, moins libre, moins énergique. Analysons ici quelques-uns des premiers dessins de Raphaël pour avoir une idée des différences essentielles. De la période urbinate de Raphaël, il n'y a guère que le carton intitulé «le Rêve du chevalier» (National Gallery de Londres) qui nous fournisse un paysage quelque peu complet. Les contours en sont largement et simplement dessinés, presque sans ombres et l'on y chercherait en vain le travail soigné qui caractérise les études de notre Musée. Raphaël se montre dans cette œuvre fortement attaché à la facture de Timoteo Viti, ce qui ressortira surtout si nous comparons le dessin en question avec une étude comprenant un paysage de ce dernier artiste, qui se trouve dans la collection du Musée National.

L'hypothèse que Raphaël aurait exécuté les petites études de paysages dans le cours de sa seconde période (dite pérugine: 1500—1504) qui chez tous les auteurs antérieurs à Morelli s'est presque confondue avec la précédente (nous y reviendrons plus loin), est beaucoup plus plausible. La facture a beaucoup plus d'analogie avec l'école pérugine qu'avec l'école urbinate. Si l'on jette un coup d'œil sur quelques-uns des dessins de paysages de Raphaël de cette époque, par exemple les études qu'il fit pour la madone Solly à Oxford et au Louvre, ou celles de la madone Connestabile à Berlin et dans la collection Albertine, on verra immédiatement que le jeune artiste s'est encore développé et a pris quelque chose de plus libre dans sa manière de dessiner. Quelques traits hardis exécutés à grands coups lui suffisent pour définir tout un paysage; les arbres, par exemple, sont simplement indiqués par leurs contours. Un fait digne d'être noté, c'est que Raphaël est plus tôt lui-même, indépendant du Pérugin, comme dessinateur que comme peintre. On s'en rend distinctement compte si l'on compare, par exemple, les études pour les prédelles du Vatican avec les tableaux

une fois exécutés. Quoique encore imitateur à certains égards de la manière du Pérugin, Raphaël s'affranchit pourtant, déjà avant son premier séjour à Florence, de la raideur des quattrocentistes, il acquiert plus de grâce et de souplesse dans le dessin et de sûreté dans la composition. Les petites études de paysage du Musée National indiquent en revanche clairement un artiste qui n'a pas encore jeté la gourme des premiers temps de la renaissance. Il est d'ailleurs tout à fait impossible pour des raisons intrinsèques que Raphaël en soit l'auteur, puisqu'ils ne peuvent être rapportés à la période de sa toute première jeunesse.

La direction dans laquelle je me sentirais le plus disposé à chercher un nom d'auteur acceptable pour ces dessins, ressort déjà de ce que je viens de dire. Leur caractère intime aussi bien que leur facture nous ramènent à Pérouse, à l'atelier du Pérugin, pendant l'époque transitoire du XVe au XVIe siècle. Quelques-uns des sujets des petites feuilles se retrouvent avec des changements sans importance sur les toiles du Pérugin. Je renvoie en particulier aux paysages de l'Apollon et de Marsyas (du Louvre), de la Descente de la Croix (galerie Pitti, Florence), ainsi qu'au tableau central du grand triptyque à l'Ermitage de St-Pétersbourg, où il est attribué à Raphaël, bien que ce soit l'un des plus beaux ouvrages du Pérugin. Une preuve de plus de la relation de ces dessins avec la manière de ce peintre, c'est que le filigrane observé sur l'une de ces feuilles, se retrouve sur le dessin que le Pérugin a fait pour sa Fortezza. Cette circonstance ne saurait en elle-même être considérée comme une preuve absolue, puisque cette espèce de papier était naturellement employée par une foule de peintres de la même ville, cependant on peut bien y voir un indice que nous sommes sur la bonne voie.

Si l'on veut cependant s'efforcer d'atteindre un résultat plus positif au point de vue de la critique du style, on voit immédiatement se dresser de grandes difficultés provenant du caractère des dessins. Toutes les marques distinctives que nous avons l'habitude de trouver dans l'attitude et les proportions des figures, les pieds et les mains, etc. font complètement défaut dans l'espèce, et nous nous trouvons réduits à nous en rapporter à la manière de dessiner. Quant à celle-ci, elle se distingue plutôt par l'absence de tout critérium de style personnel bien accentué. On dirait que l'artiste ne se sentait pas à son aise dans le domaine du paysage, ce qui, du reste, n'empêche nullement qu'il a pu être un bon dessinateur dans d'autres genres; peut-être s'est-il vu obligé ici de modifier la manière à la-

quelle il avait recours pour les figures. Ces raisons rendent l'identification fort difficile.

Dans certaines parties comme les grandes tourelles d'angle, il semble que la main du Pérugin se trahisse clairement, mais d'autres en revanche, comme les bâtiments de l'arrière-plan et les petits personnages du premier plan de l'un des paysages, sont exécutés avec une finesse extrême que nous ne sommes pas habitués à rencontrer dans les études du Pérugin. Ce caractère de minutie rappelle plutôt les dessins pointus de Bernardino Pinturicchio. Etant donné l'intérêt bien connu de cet artiste pour le paysage, rien ne nous paraît plus admissible que de le désigner comme l'auteur des petites études. Pinturicchio passait de son temps, et avec raison, pour le meilleur peintre de paysage; Vasari raconte entre autres que le pape Innocent VIII le chargea de décorer de paysages une salle entière du Vatican. Ces décorations n'existent plus, mais nous avons une excellente occasion d'admirer son talent de paysagiste soit à Rome dans l'église de Santa Maria in Aracœli et à la Chapelle Sixtine, soit à la cathédrale de Spello. Ses grands et plantureux paysages se distinguent cependant plutôt par leur cachet romantique et par leur composition fantaisiste que par une étude minutieuse de la nature. Ils nous montrent des palmiers et des cyprès gigantesques s'inclinant sur des roches escarpées, des prairies verdoyantes émaillées de myriades de fleurs aux vives couleurs, absolument comme dans le royaume des fées de la légende.

Est-il vraiment possible qu'un paysagiste d'une imagination aussi extraordinaire, si peu lié par la réalité, ait pu exécuter les petites études du Musée National? Nous ne le croyons guère, du moins faut-il reconnaître qu'il leur a accordé bien peu d'attention dans ses travaux peints. Elles rappelleraient plutôt la manière paysagiste, un peu sèche et vide, du Pérugin. Je suis porté à croire qu'il a cherché à fixer dans ces études les impressions des différents endroits de l'Italie centrale qu'il a visités pendant ses nombeux voyages, afin de pouvoir ensuite en faire usage au fur et à mesure de ses besoins. Cependant je ne tiens pas pour absolument impossible qu'elles aient été exécutées par moindre talent, sous l'influence du Pérugin, par exemple, par Lo Spagna, Berto di Giovanni ou un autre artiste du même genre.

Pietro Perugino: Vue d'une ville et un fragment de deux voûtes.



PIETRO PERUGINO: Vue d'une ville.



L'ÂGE D'OR DE LA RENAISSANCE

En comparaison de la collection relativement restreinte, mais si intéressante, des dessins de la Prérenaissance italienne que possède le Musée National, celle des maîtres de l'âge d'or de la Renaissance y est assez pauvre. Nous avons eu dans ce qui précède l'occasion de faire quelques découvertes qui ne manquent pas d'intérêt, et, dans plusieurs cas, il nous a suffi d'attribuer à d'autres artistes des dessins qui n'en ont pas moins conservé par la suite une valeur aussi haute qu'auparavant. En revanche, parmi les dessins que les inventaires rapportent aux grands maîtres du commencement du XVIe siècle, la plupart ne sont que des imitations sans importance ou des copies d'école. Aucune des feuilles désignées sous les noms de Michel-Ange, de Léonard de Vinci, du Corrège et d'autres grands maîtres, n'a gardé son authenticité devant un examen scientifique; et il en a été de même pour la majeure partie des études attribuées à Raphaël, au Titien, à André del Sarto, etc. Ce n'est que dans quelques cas très rares que j'ai cru devoir honorer quelques dessins du nom d'un grand maître (Raphaël, Fra Bartolommeo) qu'ils ne portaient pas auparavant.

L'âge d'or de la Renaissance atteignit le plus tôt son apogée, on peut le dire, dans les localités où Léonard de Vinci travailla pendant un laps de temps assez long, c'est-à-dire à Florence et à Milan. Dans ces deux villes, ce fut son esprit qui pénétra les aspirations artistiques et leur imprima leur caractère: dans la capitale de la Lombardie surtout, on vit naître et grandir un cénacle intimement lié à la personnalité du maître, dont les disciples jeunes et vigoureux

suivirent fidèlement les traces, en accentuant chacun celui des caractères essentiels qui, chez le chef de l'école, répondait le mieux à son talent particulier. Mais comme le Musée National ne possède parmi ses dessins aucun représentant des tendances de cette école, sauf deux copies d'après Luini et César da Sesto, nous devons la passer sous silence. (Dans la Collection de Bergshammar, chez le baron de Sack, on trouve une belle et grande feuille d'études de *Aurelio Luini*, le fils de Bernardino, exécutées à la plume et au bistre. Elles représentent la Sainte famille avec le petit S. Jean dans deux grandeurs différentes et l'Adoration des bergers).

L'influence personnelle de Léonard ne fut pas aussi profonde à Florence qu'à Milan; cela tient peut-être à ce que les Florentins avaient en peinture des traditions plus vigoureuses et plus riches, et pouvaient plutôt y puiser que les Milanais. Chez eux, en effet, la Prérenaissance avait atteint un développement plus profond et plus complet que partout ailleurs; nulle part l'impulsion artistique du XVe siècle n'avait été aussi forte. Il n'y a donc pas lieu de s'étonner, si l'inspiration diminua quelque peu d'intensité dans la période qui suivit cette époque de plein épanouissement. De plus, il ne faut pas oublier que la Renaissance dans son âge d'or voulait avant tout se fonder sur l'antiquité. Or, dans ces conditions, la seule ville capable de devenir le centre artistique, au temporel comme au spirituel, c'était Rome.

Si nous faisons abstraction de Michel-Ange, qui, comme peintre, travailla surtout à Rome, Florence ne posséda, en définitive, que deux peintres qui représentèrent exactement les aspirations artistiques du XVIe siècle: *Fra Bartolommeo della Porta* et *André del Sarto*.

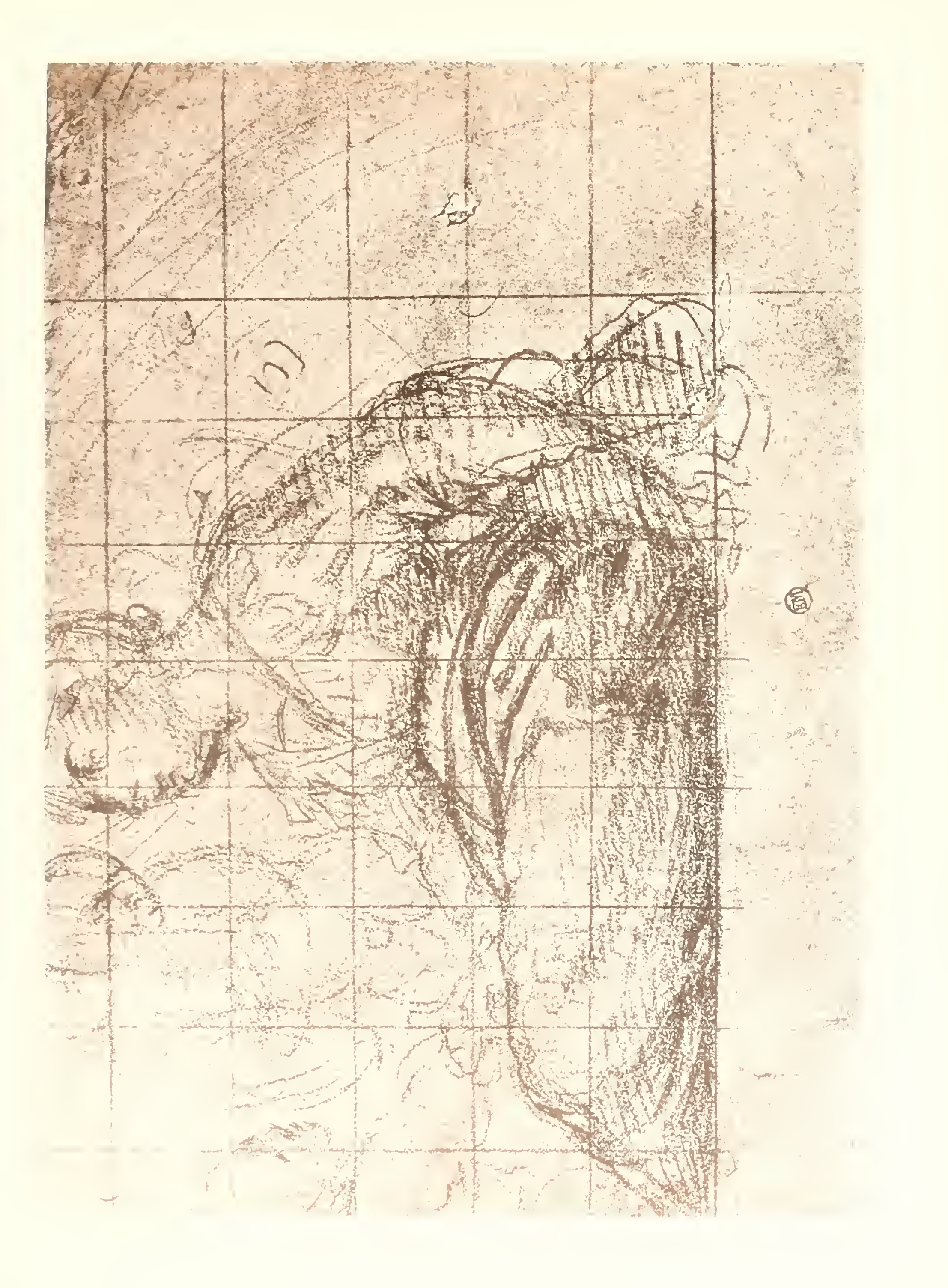
Nous pouvons au moins apprendre à connaître ce dernier par une demi-douzaine d'études au Musée National. La plupart sont exécutées à la sanguine et témoignent clairement de ses dons extraordinaires pour la peinture. Il part toujours du point de vue coloriste et lui subordonne tout: le dessin aussi bien que la composition et l'expression. Selon Burckhardt, cette tendance le conduit à une certaine indifférence pour la beauté suprême, «la beauté de l'âme», et produit la monotonie dans ses types. Cela est juste, au moins en ce sens que presque toutes ses madones et ses saintes sont peintes d'après le même modèle et portent l'empreinte de la même sensualité langoureuse. Ce n'est que dans ses portraits d'homme qu'il semble pouvoir s'affranchir en quelque mesure de cette manière de voir.



ANDREA DEL SARTO: Portrait d'un vieillard.


Andrea del Sarto

Andrea del Sarto: Madone assise.



Le Musée possède un beau spécimen de ce qu'André del Sarto pouvait faire dans ses meilleurs moments: c'est une grande tête d'homme au crayon noir et à la couleur blanche sur papier vert, étude de portrait, pleine de vie et d'une individualité très marquée, représentant un moine ou un savant à l'air avisé. L'exécution en est des plus soignées; on peut considérer cette feuille comme un portrait achevé plutôt que comme une étude préliminaire pour un tableau. Malheureusement, les ans lui ont enlevé une grande partie de sa fraîcheur première; cependant elle conserve encore un reflet de cet éclat lumineux et pour ainsi dire féerique qui donne aux belles œuvres d'André del Sarto un charme indescriptible.

Les autres dessins du même auteur nous intéressent également par leur touche délicate et leur coloris. La plus belle page nous montre d'un côté une femme assise tenant quelque chose à la main — (une carde ou peut-être un livre), — et de l'autre une étude de madone assise et deux études d'enfants. Les dessins sont d'une facture rapide, un peu lâche, mais chaque trait de plume décèle la main du maître. Le dernier dessin est une composition pour une lunette, comme la célèbre «Madonna del Sacco» dans le vestibule du cloître Santissima Annunziata, à Florence, mais coupée au milieu. Les différences entre notre dessin et cette madone sont assez essentielles; je ne veux donc la ranger parmi les études préliminaires des peintures à fresque (les madones sont tournées dans un sens différent, l'enfant est esquissé sur le dessin dans deux positions diverses). Il est cependant probable que les deux dessins ont été exécutés sur une plus grande échelle, car tous deux sont couverts de réseaux quadrillés. Une tête de vieillard, appuyée sur la main, a souffert de retouches subséquentes et montre des parties assez faibles, telles que la main, qui est sans caractère; mais le maître se révèle dans la manière si ferme de manier la sanguine. Par contre, une petite étude de paysage — quelques fabriques en pierre, entourées d'arbustes et de petits arbres — esquissée legèrement à la sanguine, est selon moi un travail caractéristique d'André del Sarto. On conserve aux Offices d'autres petites esquisses de paysage du même auteur, rapides, mais fort saisissantes. Avec son maître Piero di Cosimo, André del Sarto fut en effet le seul des Florentins qui donna à l'exécution du paysage une liberté et une importance quelque peu remarquables. Je rappellerai en particulier les paysages de valeur que l'on voit sur ses premières fresques.

Il reste encore à mentionner une étude de Cène. Nous voyons une grande salle de superbe style renaissance; au fond, dans une galerie à colonnes, s'ouvre la perspective d'un paysage montagneux. Seule la moitié gauche de la table et du groupe des apôtres est exécutée. La feuille est lavée en tons rouges plus ou moins clairs, qui sont d'un effet si pittoresque qu'on se rappelle involontairement certains dessins de l'école vénitienne. Il n'est pas du tout impossible qu'André del Sarto se soit proposé d'abord de peindre la célèbre Cène de St-Salvi avec une richesse et une somptuosité plus grande surtout en fait d'architecture, et que l'espace limité assigné à son œuvre l'ait forcé ensuite à se restreindre. Notre esquisse en serait alors une ébauche faite de fort bonne heure par l'artiste.

Les inventaires comprennent encore une douzaine de dessins sous le nom d'André del Sarto, parmi lesquels un seul a une réelle valeur (quatre sont des imitations plus récentes de ses peintures, les autres n'ont aucun rapport avec lui); ce dessin représente deux jeunes filles assises, vues de dos; ce sont deux études différentes d'un même modèle, et exécutées sur papier brun au crayon noir. Les deux jeunes filles dodues tournent la tête à gauche, de sorte qu'on les voit de profil. Elles rappellent fort le type des jeunes filles d'André del Sarto, mais la touche ferme du dessin n'a pas le moelleux et le coloris qui caractérisent cet artiste. Je suis donc porté à croire que cette feuille provient d'un de ses amis ou de ses élèves les plus proches. Or, parmi ceux-ci aucun ne me semble mieux pouvoir être mis sur les rangs que *Jacopo Carucci da Pontormo,* le portraitiste si admirablement doué, qui a fait aussi de grandes fresques, entre autres la représentation grandiose de la «Visite de Ste Marie à Ste Elisabeth» dans le porche de l'église Santissima Annunziata. Je base mon opinion spécialement sur un dessin de Pontormo, qui se trouve aux Offices et qui représente un homme assis (Alinari 246). Il est exécuté absolument de la même manière au crayon noir, les plis (par exemple ceux des manches) sont traités exactement de même; les doigts caractéristiques aux articulations profondément marquées se retrouvent dans les deux cas. Le dessin des Offices n'a pas, que je sache, soulevé de doute sur son authenticité; aussi la magnifique feuille du Musée National ne doit-elle pas non plus y donner lieu.

Un autre dessin, attribué à Botticelli, représentant de profil un moine en prière, au crayon noir sur fond rouge et rehaussé à la couleur blanche, doit se rapporter au même cercle d'artistes que le précédent. C'est ce dont témoigne le faible modelé de la première pha-

Jacopo Pontormo: Deux études de jeune fille assise.





Fra Bartolommeo: Moine debout.



lange des doigts, signe caractéristique que Morelli relève comme tout à fait typique chez Pontormo, et qui est aussi très frappant dans les portraits qu'il a faits d'Hippolyte et de Côme de Médicis (Pitti et Offices).

A côté et même un peu au-dessus d'André del Sarto et de ses élèves, *Fra Bartolommeo della Porta* tient une place éminente dans l'âge d'or de la Renaissance florentine. Il est grand surtout par la composition monumentale, où il a obtenu des résultats avec lesquels on ne peut comparer que les chefs-d'œuvre de Léonard et de Raphaël. Tout ce que l'ampleur des connaissances théoriques et la science achevée des formes peuvent obtenir sous tous les rapports, lorsqu'elles sont unies à une conception grandiose, on le trouve dans les grands tableaux d'autel de Fra Bartolommeo, et cependant ils n'ont pas le pouvoir de saisir et de captiver le spectateur. Il leur manque quelque chose de cette inspiration spontanée qui donne la chaleur et la vie et qui en somme est le seul moyen pour l'artiste de pénétrer jusqu'à notre cœur.

A mon avis, ce peintre ne fait pas non plus complètement défaut aux collections de dessins du Musée. Une belle étude d'un saint moine, debout, exécutée au crayon noir sur fond vert et rehaussée à la couleur blanche, doit pouvoir lui être attribuée; on l'a désignée sous le nom de Ghirlandajo, mais sans le moindre fondement. Le trait rapide, surtout vertical, le caractère simple et monumental des plis, la noble attitude de ce personnage plein de force, l'expression mystique de la figure tournée vers le ciel, dénoncent Fra Bartolommeo. Plusieurs études analogues de saints debout se trouvent aux Offices. Je citerai surtout un St Etienne (Alinari 321), dont l'attitude est tout-à-fait la même que celle de notre dessin, et qui tient également une palme de paix.

Outre les dessins de maîtres florentins que nous venons de nommer, je relèverai deux études de squelette et d'anatomie du peintre bolonais-romain *Bartolommeo Passerotti*, parce que les inventaires les comprennent sous le nom de Michel-Ange. Ce sont les seuls dessins de valeur parmi les dix œuvres prétendues de ce maître que possède le Musée National, à part quelques études d'un autre imitateur de Michel-Ange, je veux dire *Baccio Bandinelli*, sculpteur florentin habile mais sans âme. Les ouvrages de cet artiste furent fort appréciés de son temps, et surtout de son Mécène, le duc Côme de Médicis; mais ils appartiennent à ce qu'on peut voir de plus banal et de plus vide dans l'art italien. Ils sont absolument sans in-

dividualité; de plus, leurs formes sont le plus souvent outrées et maniérées au point que, loin de laisser le spectateur indifférent, elles éveillent en lui des sentiments de dégoût.

Parmi ceux de ses dessins que possède le Musée National, deux feuilles surtout nous intéressent: elles représentent des études d'hommes nus, résolûment dessinés. Elles affirment nettement les solides connaissances anatomiques de leur auteur, ainsi que sa facilité, son habileté, mais aussi ses exagérations de mauvais goût, dans la manière de traiter les personnages. — On lui attribue de plus, avec raison, semble-t-il, deux grandes ébauches de composition pour le monument funéraire de Clément VII, dans l'église de Santa Maria sopra Minerva à Rome. Bandinelli exécuta cette commande en 1530 ou peu après.

Sur l'une des feuilles, l'attention est attirée surtout par une frise de petits *putti* qui dansent; ces esquisses se distinguent elles aussi, du reste, par de fortes exagérations dans la manière de traiter les personnages. Elles sont exécutées en partie à la plume et au bistre, en partie à la sanguine.

En Ombrie, le grand nom qui domine l'âge d'or de la Renaissance, c'est *Raphaël,* car, quoique ayant consacré la plus grande partie de son activité artistique à Rome et à Florence, il resta toujours Ombrien de cœur et d'âme jusqu'à la fin de sa vie. Il n'y a guère de grands maîtres de la Renaissance qui aient été l'objet d'études aussi passionnées et aussi étendues que Raphaël; chaque génération nouvelle de critiques d'art a voulu émettre son opinion sur lui, ou plutôt exprimer son admiration pour celui qui, comme en vertu d'un droit sacré, a conservé jusqu'aujourd'hui le surnom de «divin». Mais les ouvrages si nombreux qui lui ont été consacrés sont dus plutôt à l'esthétique. On s'est beaucoup trop fié aux assertions de Vasari et d'autres auteurs antérieurs sans les contrôler; et on est ainsi arrivé à des notions complètement erronées, par exemple, sur les débuts de Raphaël et sur ses maîtres. C'est Morelli qui, dans cette question comme dans bien d'autres, a apporté la lumière, et je ne puis mentionner ici que sommairement les principaux résultats auxquels l'ont conduit ses recherches sur la période de jeunesse de Raphaël, résultats qui touchent de près au sujet de ce chapitre.

Morelli a démontré que Vasari a commis une erreur, renouvelée souvent depuis sur la foi de ses ouvrages, en racontant que Raphaël se serait rendu à Pérouse à l'âge de 11 ou 12 ans, et serait entré alors dans l'atelier du Pérugin. Le jeune peintre resta cinq ans de plus dans sa ville natale, Urbino, et y travailla, après la mort de son père Giovanni Santi (1495), chez le peintre le plus estimé de la ville, *Timothée Viti.* Plusieurs ouvrages authentiques de cet artiste

font voir qu'il peignit dans le style raphaëlesque avant Raphaël, ce qui prouve indirectement que Raphaël dans sa jeunesse subit son influence. Du reste, on n'a jamais ignoré les rapports étroits entre les ouvrages de Timothée Viti et ceux de Raphaël; mais les connaissances qu'on possédait sur Viti étaient si superficielles qu'on en a fait l'élève de Raphaël, quoiqu'il fût de 15 ans plus âgé que celui-ci.

Cette interversion des rôles a donné lieu à de nombreuses erreurs, notamment dans la détermination des dessins de Raphaël. C'est ainsi que la plupart des anciens catalogues — celui de la collection Crozat comme les autres — attribuent à Timothée Viti des dessins de l'école de Raphaël ou de ce maître lui-même; et réciproquement, il est arrivé que des études de Timothée Viti ont été décorées du nom de Raphaël. Le quattrocentiste ombrien et son art encore primitif, se sont vus ainsi transporter en plein âge d'or. La confusion a peut-être encore augmenté par le fait que le catalogue de Mariette affirme que M. Crozat a trouvé la plupart des dessins qui portent le nom de Timothée Viti chez les descendants de cet artiste, à Urbino, et ajoute que ce fait doit les rendre «infiniment précieux». Tessin acheta 22 de ces dessins pour 43 livres 2 sols; les autres furent acquis par d'autres collections.

Ce qui doit nous frapper tout d'abord en examinant les 22 feuilles qui, dans la collection du Musée National, portent le nom de Timothée Viti, c'est leur profonde dissemblance. La plupart n'ont aucune valeur; ce sont des copies exécutées par des maniéristes plus récents et sans aucune relation intime avec l'école de Raphaël. D'autre part, au contraire, nous y trouvons quelques dessins de Jean-François Penni, de Jules Romain et d'autres peintres du même cycle artistique, et même un dessin de la main même de Raphaël. En revanche, parmi les dessins du Musée attribués à Raphaël, se trouve une feuille, dessinée des deux côtés, que je rangerai sans hésiter sous le nom de Timothée Viti.

Ces dessins sont tous deux des études pour une Adoration des bergers. L'une est plus achevée et a un fond de paysage. De même que la plupart des études connues de Timothée Viti (Académie de Venise, collection Albertine, Galerie Corsini à Rome, etc.), elles sont dessinées à la plume et au bistre et rehaussées de blanc. La main qui les a exécutées est passablement lourde et peu souple. Les types sont courts et trapus, l'expression du visage de la madone est la même que chez toutes les saintes de Viti; les mains et les pieds, mal

Timoteo Viti: L'adoration des bergers.



dessinés, sont grossiers, — que de dissemblances avec ceux des personnages du Pérugin! Puisque nous avons, dans le chapitre précédent, examiné les études de paysage du Pérugin, il sera particulièrement intéressant de considérer le paysage hardiment esquissé dans le fond de l'une de ces compositions. Il présente une affinité étroite avec ceux que Raphaël dessinait dans ses premières années, mais s'éloigne fort du caractère du Pérugin.

*   *
*

Dans le chapitre qui précède, j'ai eu l'occasion de m'arrêter sur quelques-uns des dessins attribués jusqu'ici à Raphaël, mais qui, selon moi, appartiennent à son maître, le Pérugin. Il reste encore une vingtaine de dessins que les inventaires attribuent à Raphaël. Dans cette collection, Passavant a fait un choix de six numéros, qu'il décrit dans le tome III de sa monographie bien connue sur Raphaël. Il rapporte en outre, à ce sujet, quelques autres feuilles à «l'école de Raphaël» [1]).

L'ouvrage de Passavant fut en son temps de première importance au point de vue de l'histoire de l'art; il témoignait d'études fort approfondies. Une grande partie des erreurs qu'il a commises proviennent des matériaux très insuffisants dont la science disposait vers le milieu du XIX[e] siècle pour la reproduction et la comparaison des œuvres d'art. Ses déterminations des dessins du Musée National ne me paraissent exactes qu'à moitié: trois numéros (622—623—624) parmi les six mentionnés plus haut doivent être regardés comme authentiques. Le quatrième (626) se base probablement sur un croquis à la mine d'argent du maître, mais est exécuté par un élève. Les deux derniers appartiennent à d'autres artistes. En revanche, Passavant ne dit mot d'une feuille avec quatre hommes nus, qui, quoique attribuée à Timothée Viti, est une de nos plus précieuses études de Raphaël; il passe aussi sous silence une petite esquisse pour la composition d'une «Adoration des bergers», portant au verso une étude de paysage rapidement esquissée.

Le plus grand et probablement aussi le plus ancien des dessins de Raphaël conservés au Musée National, est l'esquisse de la compo-

---

[1]) Raphaël von Urbino und sein Vater, von J. D. Passavant, dritter Theil (P. 214). Brockhaus, Leipzig, 1858. in 8°.

sition de la prédelle de la grande œuvre consacrée au Couronnement de Marie. Raphaël exécuta ce tableau en 1504, à Pérouse, sous la direction et l'influence immédiate du Pérugin. De même que cette grande toile, les prédelles se trouvent dans la galerie de tableaux du Vatican; malheureusement elles sont tellement recouvertes de retouches qu'elles ne laissent guère entrevoir autrement que par la composition l'art aimable de la jeunesse de Raphaël. Le dessin conservé au Musée représente l'Adoration des Mages; les deux autres compositions de la même prédelle sont l'«Annonciation» et la «Présentation au Temple»; on en trouve les études au Louvre et à Oxford.

Le «Couronnement» en question est peut-être l'œuvre de Raphaël qui se rattache le plus étroitement au Pérugin. Quelques-uns des personnages, surtout les anges de la moitié supérieure du tableau, ont des prototypes directs parmi les œuvres du Pérugin (cf. le triptyque de la National Gallery, à Londres); les autres révèlent une influence si forte du Pérugin dans l'expression, les attitudes et les proportions des figures, que l'œuvre tout entière a longtemps été attribuée à ce peintre[1]). En nous rappelant ces faits, nous ne pouvons manquer d'éprouver un sentiment de surprise agréable à la vue du dessin du Musée National. Son exécution porte l'empreinte d'un style si personnel, affranchi à un tel point de toute convention, et il a une fraîcheur, une lumière printanière si intense, que nous n'en retrouvons guère d'exemple chez Raphaël avant son premier voyage à Florence. Le génie du jeune maître s'est ici émancipé en donnant à son œuvre plus d'individualité, une expression plus énergique et plus large à tous les points de vue que dans aucune autre œuvre de cette période rigoureusement pérugine (1501—1503). Aucun dessin de la jeunesse de Raphaël ne surpasse non plus celui qui nous occupe sous le rapport de la richesse de la composition et de son harmonieuse beauté.

Le groupe principal de cette composition assez élancée est formé par Marie avec l'enfant et Joseph; il se trouve placé un peu vers la droite. L'un des rois, à genoux, présente sa coupe d'albâtre; les deux autres sont debout et contemplent l'enfant avec une pieuse vénération. Derrière eux se groupe leur suite, formée de trois hommes d'un âge assez avancé et de deux adolescents (tournant le dos au spectateur); l'un de ces derniers tient la bride d'un cheval qu'on ne voit pas sur le dessin. A droite de la madone et de l'enfant,

---

[1]) Cf. Lermolieff, Die Galerie zu Berlin, p. 223.

deux bergers s'agenouillent; le troisième, un tout jeune garçon, est debout et porte dans ses bras son offrande, un agneau. La simplicité des bergers forme un contraste saisissant avec le groupe auguste des rois.

Notons en passant que l'un des bergers est pourvu d'une affreuse tête de vieillard qui se retrouve dans un dessin du précieux recueil des esquisses de Venise. M. Eugène Müntz a cité ce fait comme une preuve que Raphaël serait l'auteur de ce recueil. Mais, dans un de ses véhéments plaidoyers en faveur de Pinturicchio, Morelli réfute cet argument: la tête, dit-il, est selon toute probabilité empruntée aux études de Léonard de Vinci; d'ailleurs, Pinturicchio et le jeune Raphaël ne sont pas les seuls qui en aient fait usage, car Eusebio di San Giorgio l'a employée aussi dans son «Adoration des Mages», conservée au Musée de Pérouse. Cette explication est plausible, puisque Raphaël aussi bien que Eusebio di San Giorgio se trouvaient au nombre des disciples de Pinturicchio.

Le dessin du Musée National est exécuté d'abord à la mine d'argent, puis repassé à la plume au bistre, l'artiste y a fait alors de légères modifications (dans les plis, etc.). Le paysage, qui forme un fond si impressionnant dans le tableau, n'existe pas sur l'étude: seule, l'étable ouverte à droite est légèrement indiquée. Le papier, assez gros et non vergé, est le même que celui de quelques autres études de Raphaël au Musée National.

Deux autres dessins du même maître (Passavant, 623,624) proviennent d'une période un peu plus récente. Ce sont des études de personnages. Le n° 623 représente le vieil apôtre à longue barbe, St Jean, penché sur le livre dans lequel il écrit, et portant sur sa face virile l'expression d'un recueillement profond; le n° 624 est l'apôtre St Matthieu, — un beau jeune homme, également assis, écrivant lui aussi son évangile, que lui souffle un petit ange. Cette dernière feuille contient encore des études représentant un homme âgé en costume d'évêque, et un vieillard assis, appuyé sur son bâton. Les dessins semblent avoir été exécutés d'abord à la mine d'argent, dont on voit encore çà et là des traces peu distinctes et recouverte ensuite à la plume au bistre, opération qui, à en juger par la main gauche de St Jean et quelques gros traits autour de la bouche et des yeux, n'a peut-être pas été faite par Raphaël seul.

Il est fort probable que certains critiques d'art — surtout ceux de l'école de Morelli — contesteront que Raphaël soit l'auteur de ces dessins et les attribueront au Pérugin, en s'appuyant sur les hachures croisées dans les parties ombrées, sur les plis légèrement

gonflés au genou gauche de Saint Jean, et peut-être sur d'autres arguments encore que je ne puis prévoir. Je m'empresse d'ajouter que, si l'on admet sans réserve les déterminations que Morelli a faites sur les dessins de Raphaël, si, par exemple, on refuse de voir un vrai Raphaël dans la célèbre feuille conservée à Berlin (portant d'un côté une étude de la Madone Connestabile et de l'autre une étude libre de la Madone de Terranuova), il serait inconséquent de regarder nos dessins comme étant de Raphaël. Leur conception aussi bien que leur exécution montrent en effet des analogies avec les études de Berlin, et aussi avec les célèbres dessins de St François et Ste Catherine qu'on trouve aux Offices sous le nom du Pérugin, mais que le docteur Koopman a revendiqués, non sans raison, pour Raphaël.[1])

Pour ma part, je suis disposé à reconnaître comme œuvres de Raphaël les deux dessins en question au Musée National, et cela en me basant sur les considérations suivantes: La forme des mains et des pieds est large et forte; les doigts, de grosseur égale dans toute leur longueur, n'ont pas d'articulations fortement accusées. Le Pérugin forme ces membres d'une manière toute différente, que j'ai déjà eu l'occasion de caractériser dans le chapitre précédent. L'ovale de la figure est plus rond que chez le Pérugin. Les plis du dessin de de Saint Jean tombent d'une manière qui rappelle, il est vrai, le Pérugin, mais ils sont plus moelleux, et surtout sur l'autre feuille (Saint Matthieu), ils sont beaucoup plus libres et plus simples que ce peintre n'a l'habitude de les faire. Les hachures ne sont pas non plus aussi drues ni aussi précises que chez le Pérugin: la main qui a exécuté ces dessins n'est peut-être pas aussi sûre que celle du Pérugin, mais elle est légère et délicate. Enfin, on pourrait se demander, non sans raison, si le Pérugin a jamais été capable de donner à ses figures un sérieux aussi viril, une expression aussi individuelle, que chez ces deux apôtres. Ainsi qu'il ressort de ce que nous avons dit plus haut, ces dessins n'ont vu le jour qu'après que Raphaël eut achevé la deuxième période de son évolution artistique, la période dite pérugine, bien que le jeune artiste se soit déjà sensiblement affranchi de l'influence que l'esprit relâché de son maître avait pu exercer sur lui. La conjecture la plus vraisemblable, c'est que Raphaël a dessiné les études en question immédiatement après son premier voyage à Florence (vers 1505). J'ignore s'il s'en est

---

[1]) Koopman: Rafael-Studien, Marburg 1890; — Koopman: Rafaels Handhungen, Marburg 1897.

Rafaello Santi: S. Matthieu l'Evangeliste.



Rafaello Santi: S. Jean l'Evangeliste.



servi lui-même dans un de ses tableaux; mais ce que je puis affirmer, c'est qu'un de ses élèves les plus éloignés, *Berto di San Giovanni* de Pérouse, a introduit le Saint-Jean dans le grand tableau qu'on conserve de lui à la Pinacothèque de sa ville natale.[1]) Parmi les œuvres mêmes de Raphaël, celles qui rappellent le plus nos dessins sont les saints qu'il exécuta lors de son retour à Pérouse dans la sacristie du couvent des Camaldules de San Severo. Cette fresque superbe est caractérisée par un mélange d'éléments florentins et pérousiens.

Le quatrième des dessins de Raphaël dont parle Passavant (n° 426) représente la Vierge Marie avec l'enfant Jésus, qui lève les yeux sur sa mère, en se disposant à lui prendre quelque chose (des fruits ou des fleurs?) dans la main. A droite, deux anges en prière sont indiqués. Sous le rapport de la composition, ce dessin rappelle surtout la «Madone à la grenade» de la collection Albertine, que l'on considère comme une des nombreuses études de la «Madone Solly». Il serait peut-être trop hardi de prétendre que notre dessin est une esquisse de cette même madone, quoiqu'il la rappelle non seulement par son caractère général, mais encore par des détails. (Voyez p. ex. le coussin sous l'enfant, chose peu ordinaire chez les madones de Raphaël). A en juger par la facture, notre étude est d'une date un peu plus récente que la feuille plus haut mentionnée. Cependant, la chronologie des dessins de Raphaël est encore fort incertaine, malgré tous les efforts des historiens de l'art. Cela provient surtout de ce que Raphaël avait l'habitude d'esquisser à des époques très diverses la même composition avec des modifications de détail, avant de procéder à l'exécution du tableau.

Cette étude, comme les autres, a été esquissée d'abord au crayon et repassée ensuite rapidement à la plume et au bistre (par un élève?). La manière rappelle une étude pour la madone de Bridgewater, conservée dans la collection Albertine, ce qui semble indiquer que notre feuille a été exécutée assez longtemps après la «Madone à la grenade» (dessin de l'Albertine); cependant elle doit être antérieure au voyage de Raphaël à Rome.

---

[1]) La comparaison du dessin avec une reproduction de l'œuvre de Berto di S. Giovanni, me semble montrer clairement la supériorité du génie du dessinateur. Le type aussi bien que l'expression sont notablement affaiblis sur la toile. Il paraît probable que Berto, en faisant usage du dessin, en a «perfectionné» quelques parties et a ajouté l'aigle symbolique.

A propos de ces dessins, il faut mentionner une petite et rapide esquisse de composition pour l'«Adoration des bergers.» Quoique très sommaire, elle porte le cachet d'un esprit vraiment artistique. Les personnages, à genoux, forment un beau groupe autour du Christ enfant, couché sur le sol. Au fond, on distingue un paysage; à droite, quelques pilastres supportant une toiture. Sur le revers de la feuille se trouve un paysage du même genre, rapidement esquissé et encadré de deux voûtes élevées, en style renaissance.

Je dois encore une fois réclamer le nom de Raphaël — dont on a souvent abusé — pour une feuille du Musée National que les inventaires rangent sous celui de Timothée Viti. Elle montre un groupe de quatre hommes nus; deux sont debout et regardent fixement dans la direction indiquée par le bras tendu de l'un d'eux; le troisième plie le genou comme pour ramasser quelque chose; le quatrième s'élance en avant, suivi d'un petit garçon. La composition est d'un effet réellement dramatique; il ne me semble pas invraisemblable qu'elle ait été inspirée par le carton bien connu mais détruit aujourd'hui, que Michel-Ange exécuta pour une fresque du Palazzo Vecchio de Florence. Chose singulière, la même composition se retrouve en deux exemplaires encore, qui prétendent tous deux être de Raphaël, l'un à Chantilly, et l'autre dans la collection de Jean Morelli, qui a pour propriétaire actuel le docteur G. Frizzoni. Je n'ai eu connaissance de ce fait qu'après avoir déterminé l'attribution de notre feuille; mais ma conviction n'en a pas été ébranlée, car aucune des deux autres n'est d'une meilleure facture ni d'un dessin plus sûr; et de plus, toutes deux sont plus incomplètes: le bras tendu et le petit enfant y manquent[1]). On a de bonnes références pour ce dessin: ce sont les célèbres études de guerriers dans le recueil vénitien de croquis (Académie de Venise) et l'excellente étude pour la «Mise au Tombeau» de la galerie Borghese que l'on conserve dans la collection Edouard Habich (Cassel). Le dessin en question se distingue d'ailleurs par une aisance artistique et une énergie harmonieuse qui devraient rendre impossible toute tentative d'attribution à un préraphaëlite. Comme je l'ai déjà donné à entendre, Raphaël l'a probablement exécuté au cours de

---

[1]) Quant à la provenance des dessins, il convient de rappeler que Morelli acheta sa feuille à Urbino, et que celle du Musée National en vient également, à en juger par l'assertion de Mariette, qui affirme que Crozat acheta les dessins dits de Timothée Viti aux descendants de cet artiste à Urbino.



Rafaello Santi: Quatre hommes nus.



sa période florentine (1505—1507), ce que confirme du reste sa ressemblance avec les études pour la «Mise au Tombeau», qui fut peinte à Florence (achevée en 1507).

* *
*

Comme dans la plupart des collections de dessins, on trouve au Musée National un certain nombre de feuilles exécutées sous l'influence immédiate de Raphaël, sans être ses œuvres personnelles. Dans bien des cas, le maître a ébauché une étude qui a été ensuite repassée ou imitée plus ou moins fidèlement par un de ses élèves. Pour l'école de Raphaël comme pour toutes les écoles de peinture de la Renaissance, les motifs étaient un bien commun dont chacun avait le droit de tirer le parti qu'il pouvait, selon ses capacités. Or, il est difficile, souvent même à peu près impossible, de décider exactement lequel des artistes raphaëliques a exercé son talent dans tel ou tel cas particulier, surtout parce que leur ambition était souvent d'imiter plutôt que de créer.

Le plus souple des élèves de Raphaël, celui qui imita avec le plus de succès le style du maître, semble avoir été *Jean-François Penni.* Ses dessins au bistre ressemblent parfois tellement à ceux du maître qu'on les a souvent confondus (p. ex. dans la collection Albertine). Ils n'ont pas les caractères nets et constants de ceux de *Jules Romain* ou de *Pierino del Vaga.* C'est pourquoi je ne crois pouvoir rapporter qu'avec quelques réserves quelques-uns des dessins de la collection du Musée National à cet artiste.

Avec les œuvres de Raphaël encore présentes à l'esprit, arrêtons-nous maintenant devant deux compositions riches en personnages et hardiment exécutées au bistre. L'une est une Pietà d'un pathétique violent, l'autre représente Moïse sauvé des eaux. Les deux motifs ont été traités par Raphaël: au Louvre et à Oxford, on lui attribue des études de Pietà fort différentes de notre dessin, et il a composé un «Moïse sauvé des eaux» pour les peintures des Loges. Quoique simplifié quant au nombre des figures, ce tableau présente de remarquables points de ressemblance avec notre feuille.

Les meilleures et, à notre avis, les plus authentiques des études de *François Penni* au Musée National, se trouvent des deux côtés d'une grande feuille assez endommagée. L'une représente l'Annon-

ciation, l'autre l'Assomption de la Ste Vierge. Ces dessins ont passé jusqu'ici pour être de Raphaël; mais ils sont trop faibles pour être du maître lui-même; d'autre part, ils présentent une grande ressemblance avec des feuilles attribuées à François Penni dans la collection Albertine.

A côté de François Penni, qui, suivant Vasari, fut élevé dès sa plus tendre enfance dans l'atelier de Raphaël, le disciple le plus intime du maître fut Jules Romain. Ces deux élèves héritèrent des études et croquis du maître, qu'ils utilisèrent et modifièrent avec la plus grande liberté. Bientôt après la mort de Raphaël, l'art qui portait son nom se transforma en un véritable mercantilisme: c'est là une des constatations les plus frappantes et les plus désolantes de l'histoire de l'art. La peinture raphaëlesque n'avait plus ni plasticité ni force intérieure; son âme semblait descendue au tombeau avec son jeune créateur. Nous pouvons, il est vrai, rencontrer des œuvres assez bonnes, notamment des dessins, de Jules Romain et de François Penni, mais elles sont toutes du vivant de Raphaël ou sont imitées de ses croquis. Le seul peintre qui ait tenté avec quelque succès de s'approprier l'idée même de l'art raphaëlesque, c'est le Florentin *Pierino del Vaga*. Vasari loue son talent comme dessinateur («il piu bello e miglior designatore che ci fosse») et le représente comme un jeune artiste d'une rare énergie, qui après bien des privations réussit enfin à se faire connaître grâce à ses dessins. Raphaël le remarqua et fit de lui son collaborateur surtout pour les travaux des Loges du Vatican. Plusieurs des images de la «Bible de Raphaël» remontent à Pierino del Vaga; Vasari en énumère quelques-unes.[1])

Pierino del Vaga et Jules Romain sont amplement représentés dans la collection de dessins du Musée National. On y trouve 5 dessins du premier, et 16 études au moins de la main même du second. Il serait trop long et trop fastidieux de parcourir feuille par feuille les dessins, parfois fort insipides, de Jules Romain; je me bornerai donc à exposer quelques traits généraux qui leur sont communs à tous.

Sous le rapport de la forme, les personnages de *Jules Romain* se distinguent surtout de ceux de Raphaël par des proportions plus lourdes et moins harmonieuses: les mains sont plus grandes et plus

---

[1]) Trois des dessins de Pierino del Vaga ont été attribués autrefois à Jules Romain, un autre à Raphaël. — Parmi les dessins plus remarquables de Jules Romain, 2 ont été attribués à Raphaël, 5 à Timothée Viti. Les autres ont porté leur vrai nom, mais au moins trois feuilles de trop ont été rapportées au même artiste par les anciens inventaires.

grossières, l'articulation du genou souvent fort développée, le profil facial ordinairement très droit, le nez gros et la lèvre supérieure épaisse; les yeux écarquillés révèlent des désirs sensuels, mais point d'âme. Les plis sont plus durs et moins élégants que chez Raphaël. Jules Romain dessine la plupart de ses grandes compositions au bistre et les lave ensuite; assez fréquemment, il exécute à la sanguine des personnages isolés.

Parmi les compositions au lavis, on remarque surtout un général romain qui, couronné par la Charité (ou une autre déesse pacifique), fait grâce à quelques prisonniers barbares qu'on traîne devant lui. On peut mentionner aussi un Apollon qui, suivi de quatre danseuses (les Heures) et précédé d'un Cupidon portant des fleurs, se rend au bord de la mer (paysage d'une beauté peu ordinaire); enfin une scène de bain, avec des hommes qui nagent et d'autres qui sautent dans l'eau du haut d'un rocher.

Parmi les simples croquis à la plume, nous remarquons une madone avec deux saints et un certain nombre de personnages à genoux, ainsi qu'une feuille représentant d'un côté la forge de Vulcain, de l'autre les frères de Joseph ouvrant le sac de Benjamin, composition qui se retrouve au Louvre (exemplaire moins bon que le nôtre) et qui y est attribuée à Raphaël.[1]) Enfin, il faut noter un dessin d'architecture, la façade du palais de Té (abréviation de Tejaggio), à Mantoue, construit par Jules Romain et orné par lui d'immenses fresques, pour le compte de Frédéric II de Gonzague, duc de Mantoue; il y a encore, en relation étroite avec les travaux de Jules Romain pour ce palais, les deux études de chevaux sellés. Le duc Frédéric II de Gonzague était aussi grand amateur de chevaux que Charles XI et, comme lui, il voulut faire perpétuer sur la toile de son premier peintre la beauté de ses coursiers favoris. C'est ainsi que dans la première salle de son palais, les murs sont couverts de superbes chevaux de robes et de types différents. Quoique je ne conserve le souvenir d'aucune peinture achevée qui, dans ce palais, corresponde aux études du Musée National, il est hors de doute que les modèles vivants de ces dessins ont appartenu aux haras du duc de Mantoue.

Les dessins de *Pierino del Vaga* sont d'une exécution plus élégante que ceux de Jules Romain. Ses personnages n'ont pas le développement musculaire exubérant que présentent ceux de son

---

[1]) Voir H. de Chennevières, les Dessins du Louvre, I. Raphaël, 22.

confrère romain, et se caractérisent par des proportions plus belles; seuls, les bras sont trop longs la plupart du temps, et le crâne est souvent très gros. De plus, il rend bien mieux que Jules Romain la vie et le mouvement. Il dessine au bistre et d'une main très légère; il lave ordinairement ses études et les rehausse de couleur blanche, ce qui fait un bon effet de coloris. Parmi les dessins que Passavant classe sous le nom de Raphaël lui-même, on trouve aussi (N° 627) une composition en forme de frise, représentant Joseph prosterné devant Pharaon. Le même auteur affirme que cette composition se retrouve sur l'un des chambranles de la «Stance d'Héliodore», et il semble considérer cette particularité comme preuve que Raphaël est l'auteur de notre dessin, car le caractère même du style n'en témoigne pas. Or, il n'est pas probable que Raphaël lui-même ait peint cette composition en couleur de bronze; d'après Vasari, c'est Pierino del Vaga qui, sous la direction du maître, exécuta toutes les peintures monochromes des plinthes de cette «Stance», et l'on doit pouvoir y rapporter celle dont nous parlons. L'étude est lavée et rehaussée à la couleur blanche; elle dénote dans toutes ses parties la main légère et habile de Pierino del Vaga. Une autre étude fort caractéristique du même artiste représente la «Vocation de Saint Pierre». Le Christ, accompagné de plusieurs de ses apôtres, s'approche du bord de la mer, où Pierre et deux de ses campagnons viennent de pêcher; Pierre lui-même tient encore son filet au moment où il s'incline respectueusement devant le Sauveur. La perspective de la mer se perd dans le lointain. Le dessin, exécuté sur papier vert, produit un remarquable effet pittoresque. Signalons surtout comme détails caractéristiques les têtes au front élevé et les yeux profondément enfoncés des personnages.

En dehors des «Stances» du Vatican, Pierino del Vaga assista encore Raphaël dans l'exécution des Loges. Vasari en cite plusieurs comme étant de lui et nous trouvons dans diverses collections (Louvre, Albertine, etc.) des études confirmant cette assertion. Le Musée National possède une étude d'aquarelle en rouge pour la peinture représentant Joseph vendu par ses frères. Dans l'exécution de la fresque, la composition a été quelque peu concentrée; mais du reste elle est absolument identique à celle de l'esquisse originale. Celle-ci a porté le nom de Jules Romain, attribution qui peut se défendre, quoiqu'il me semble tout aussi naturel de penser à Pierino del Vaga comme auteur de notre dessin. La même remarque est vraie aussi pour la feuille au lavis représentant «Diane caressée

Pierino del Vaga: Vocation de S. Pierre.


Perino del Vaga
334

par deux chiens». Je crois devoir effacer de cette étude pleine de talent le nom de Jules Romain pour y mettre celui de Pierino del Vaga, en me fondant sur une étude signée de ce dernier, conservée à Munich, et représentant Vénus mise à nu par un satyre, surtout parce que notre étude ne présente aucun des caractères frappants du style de Jules Romain. Citons encore une composition décorative (pour une plinthe?) représentant un sujet mythologique au lavis sur papier vert et rehaussée à la couleur blanche, et nous aurons achevé de passer en revue les dessins qui, dans les collections du Musée National, peuvent être attribués à Pierino del Vaga par la critique moderne des styles, en nous basant surtout dans ce cas sur les recherches de Morelli relatives aux élèves de Raphaël.

Surchargé de commandes et de travail, Raphaël confia à *Jean d'Udine* la direction de la décoration des Loges du Vatican. A proprement parler, cet artiste s'était formé à Venise; il était venu à Rome à peu près vers la même époque que Raphaël. Si c'est au génie organisateur de Raphaël que revient incontestablement l'honneur d'avoir créé les Loges qu'on a appelées «la plus belle halle du monde», il faut aussi en accorder une bonne part à Jean d'Udine pour la manière dont il y a coopéré. Plus qu'aucun autre des collaborateurs de Raphaël, il a contribué au magnifique effet décoratif qui aujourd'hui encore frappe d'admiration le spectateur, malgré le vandalisme qui a ravagé les peintures et les ornements de stuc. La tradition veut que ce soit Jean d'Udine qui ait exécuté tous les encadrements décoratifs, les ornements aux motifs opulents qui grimpent sur les pilastres, se déroulent le long des voûtes et flottent sur les corniches, les superbes guirlandes de fruits mûrs aux couleurs éclatantes et de feuilles pleines d'une sève vigoureuse, qui déploient leurs courbes si souples sur les murs eux-mêmes. En contemplant ces milliers de motifs divers, tous inspirés par le même esprit, composés des éléments les mieux appropriés et mis à la meilleure place, on ne cesse de se demander, comme le fait Jacques Burckhardt, quelle intimité d'union spirituelle régnait entre Raphaël et ses élèves. On en chercherait en vain un exemple dans une autre école quelle qu'elle soit. Raphaël a probablement tracé le plan d'ensemble, indiqué la répartition harmonieuse et le groupement des différents motifs, mais il doit avoir abandonné l'exécution des détails à ses collaborateurs. Ceux-ci, et avant tous les autres Jean d'Udine, ont dessiné d'après nature les différents éléments des motifs, — figures, oiseaux, fleurs, fruits, — qu'ils

ont ensuite combinés de diverses manières pour en faire un tout organique. Les dessins de Jean d'Udine conservés au Musée National témoignent d'études de ce genre.

Non moins de 11 études (8 feuilles), réprésentant toutes des oiseaux et exécutées soit à l'aquarelle, soit à la plume et au bistre, peuvent être attribuées avec raison à Jean d'Udine, comme le font les inventaires, sauf l'une d'elles qu'ils mentionnent comme étant de Raphaël. Cinq des dessins à l'aquarelle sont, comme l'indique l'inscription, des feuilles détachées d'un album de croquis employé par l'artiste lors de ses travaux dans les Loges. La plus grande est un oiseau, debout, aux ailes déployées, et rappelant assez bien un geai; — il est d'un rouge brunâtre, les plumes de la queue et des ailes sont noires. Un autre grand et bel oiseau, au plumage rouge et jaune brun, a été coupé en deux. Sur l'une des moitiés de la feuille, on voit au verso un pinson ou quelque autre petit oiseau chanteur, représenté en plein vol, et peint dans une tonalité discrète, d'un gris argent, bistre et rouge brun. Sur le verso de l'autre moitié, plusieurs études d'après nature et fort divertissantes, de sauterelles et de scarabées. La quatrième feuille d'aquarelles porte d'un côté un grand perroquet vert à queue jaune, de l'autre, un autre plus petit, au plumage vert tacheté de rouge. Le caractère pour ainsi dire moderne de ces études d'oiseaux est frappant: elles ont une fraîcheur naturelle, un coloris charmant, que le temps n'a pu leur enlever.

Les quatre dessins à la plume sont moins importants; ils représentent, eux aussi, des oiseaux de différents genres, vautours, hiboux, autruches, faisans, etc. Tous prouvent l'amour que Jean d'Udine avait pour la nature, — surtout pour la gent ailée, — et son aspiration constante à une perfection artistique toujours plus grande. Cet effort est d'autant plus digne d'être constaté, que nous savons le peu d'énergie personnelle et d'ambition des autres élèves de Raphaël.

Avant de quitter ce groupe d'artistes, je dois, pour être complet, mentionner *Mathurin Fiorentino,* représenté par une grande composition allégorique au lavis, ainsi que son élève *Polydore Caravaggio,* dont le Musée ne possède pas moins de 17 feuilles. La plupart de ces dernières contiennent des compositions en forme de frises grossièrement dessinées en un style antique; cependant, quelques petites études à la sanguine sont intéressantes par l'élégante virtuosité de leur exécution.

Giovanni da Udine: Oiseau debout.



Une des principales raisons qui permirent à l'art de la peinture vénitienne de se conserver plus vigoureux, plus sain et plus vivace que dans toute autre ville italienne, c'est qu'il s'y développa d'une manière indépendante des autres arts. La tendance funeste à imiter les anciens, qui devint bientôt un dogme académique, pénétra d'abord dans l'architecture, le plus théorique des arts, et gagna ensuite la sculpture et la peinture. Il en fut ainsi à Rome aussi bien qu'à Florence. A Venise, au contraire, la peinture échappa pour ainsi dire complètement à cette épidémie pseudo-antique, parce qu'elle y resta sans contact avec les foyers de contagion. Elle s'était placée dès le début sur une base plus large, plus démocratique qu'à Florence par exemple; elle avait pénétré les masses et répondait, on peut le dire, à un besoin impérieux; car seule parmi les beaux-arts ou les sciences, elle pouvait exprimer les idées et les pensées de la nouvelle époque.

C'est ainsi que les peintres vénitiens furent amenés à développer de plus en plus les moyens formels d'expression, parmi lesquels la couleur et l'étude de la lumière sont peut-être les plus importants; car, bien employés, ils contribuent plus que tout autre à donner une impression vivante de la réalité. Les peintres florentins se sont souvent distingués aussi dans les autres branches des beaux-arts, ils s'intéressaient aux questions théoriques et aux procédés d'expression artistique, procédés que l'on peut étudier surtout au moyen du dessin. Les Vénitiens, au contraire, s'appliquaient à résoudre les problèmes spéciaux de la peinture, tels que la transparence de l'air, les tons dégradés propres à rendre la perspective, la répartition de la lumière et de

l'ombre, ou clair-obscur, etc., ce qui amène naturellement un perfectionnement toujours plus complet dans la technique de la peinture. Ce développement se poursuivit sans interruption, à Venise, pendant plus de trois cents ans; on y atteignit une virtuosité toujours croissante et une connexité plus étroite avec la vie et la réalité, à une époque où depuis longtemps la peinture à Rome et à Florence déclinait déjà sensiblement. A Venise, l'histoire de l'âge d'or de la Renaissance est celle d'individualités créatrices capables d'employer la technique la plus perfectionnée sans perdre pour cela la compréhension de la vie et de la nature.

La collection du Musée National possède quelques feuilles assez remarquables des grands maîtres les plus récents de l'art vénitien, et avant tout de *Paul Véronèse*, représenté par une douzaine de dessins; *Jacques Robusti*, appelé le *Tintoret*, s'y trouve également. Mais avant de passer à ces artistes, arrêtons-nous à un dessin au bistre, représentant un combat au pied d'une montagne couronnée d'un castel.

Dans les inventaires, cette feuille porte le nom du *Titien*, qui se retrouve en écriture moulée au bas de la page («Tician»). Elle semble pouvoir s'identifier avec l'un des deux dessins que le catalogue de Crozat décrit de la manière suivante (sous le nom du Titien): «deux Desseins différens pour le tableau de la Bataille de Ghiaradadda».

Le seul tableau de bataille que l'histoire de l'art connaisse comme œuvre du Titien, est celui du combat livré près de Pieve di Cadore, qu'il exécuta dans la grande salle du Palais des Doges, tableau détruit maintenant, mais dont une copie, plus petite, est conservée aux Offices. Il est donc fort douteux que «le tableau de la Bataille de Ghiaradadda» ait jamais été peint par le Titien, ou même qu'il ait jamais existé. Ou serait-ce là un autre nom d'une composition déjà connue? Le dessin ne confirme en rien cette dernière hypothèse; il révèle au contraire, me semble-t-il, d'une manière irréfragable la main de maître du Titien. Quoique les figures — chevaux et soldats — soient exécutées à une très petite échelle, elles produisent une impression intense de la réalité. On croit sentir les efforts des muscles dans ces jarrets tendus et entendre s'ébrouer et piétiner ces fougueux chevaux de bataille: on est comme transporté au milieu de la mêlée. Le flanc de montagne du plan moyen avec les guerriers en marche et, au dernier plan, la forteresse munie de défenseurs ne sont que sommairement esquissés.

Tiziano Vecellio: Prise d'une forteresse.


TICIAN?



Jacopo Tintoretto: Composition allégorique.



La Galerie Nationale à Buda-Pest me fournit un bon argument en faveur de mon opinion que le Titien est l'auteur de cette étude: c'est un dessin de guerriers à pied et à cheval, qui, quoique exécuté à une échelle plus grande, sont absolument de la même facture que notre dessin (cf. les pieds longs et effilés, les têtes et les sabots des chevaux, les ombres des jambes, rendues par des traits courts et recourbés, le modelé vigoureux et les attitudes énergiques des figures, et d'autres caractères analogues encore).

Les douze autres dessins que les inventaires attribuent au Titien, sont des œuvres bien plus récentes et sans intérêt, si l'on en excepte une étude de femme couchée, esquissée largement et vigoureusement à la pierre noire et à la couleur blanche sur papier gris verdâtre. L'aisance du coloris, la hardiesse du raccourci et le caractère général de cette figure semblent indiquer *Jacques Tintoretto.*

Le Tintoret est un de ces artistes sur lesquels la critique moderne tend à prononcer un jugement tout autre que celui du passé. Depuis que Vasari a publié de lui une biographie si sèche et si peu perspicace, le grand Vénitien a passé généralement pour un éclectique impersonnel, un artiste en somme assez superficiel, peu délicat, et dont les ouvrages seraient plutôt remarquables par la quantité que par la qualité. On a répété à satiété la devise que le Tintoret avait inscrite au-dessus de la porte de son atelier: «Le dessin de Michel-Ange, la couleur du Titien», et on croyait y trouver une preuve péremptoire de sa méthode académique. Or, cette devise bien interprétée donne au contraire la clef de la forte individualité du Tintoret lui-même. Il recherche, avec une rare logique, les plus hautes limites du rendu, dans le dessin et la composition comme dans le coloris et la technique de la lumière; et comme guides, il choisit surtout les deux plus grands de ses prédécesseurs dans chacun de ces domaines. Seulement, il fusionne ce qu'il a appris en un style personnel, caractérisé par une énergie plus vive, plus grande peut-être que celle d'aucun autre peintre italien. Enfin, n'oublions pas que les œuvres du Tintoret ont souffert extraordinairement des ravages du temps et ont souvent été confondues avec des travaux d'élèves; aussi cet artiste n'était-il pas apprécié à sa juste valeur.

Outre l'étude dont nous venons de parler, le Musée National possède deux dessins au bistre du Tintoret, une «Mise en croix» et une composition allégorique pour plafond. Le premier est un travail de peu d'importance, exécuté en traits interrompus; mais

j'ai cru devoir le classer sous le nom du Tintoret à cause des mouvements hardis des figures vigoureuses; mon opinion est d'ailleurs corroborée par celle du collectionneur anglais Hesseltine.

La composition allégorique, au coutraire, est fort caractéristique pour l'artiste. Elle représente le triomphe de Venise sur les Turcs, et S. Marc, aux pieds du Christ, intercédant ou rendant grâces pour sa ville. De plus, l'artiste y a introduit un gentilhomme et sa famille, agenouillés à gauche. L'étude est lavée au bistre. Nous pouvons admettre avec une très grande vraisemblance qu'elle a été exécutée en couleur dans le palais du conseiller agenouillé, à Venise, mais que le tableau a été détruit, comme tant d'autres superbes peintures décoratives des somptueux palais de cette ville. Du moins, aucun des auteurs qui se sont occupés des œuvres du Tintoret n'en fait mention.

Une note du catalogue de Crozat rapporte que le Tintoret, au lieu de dessiner, avait l'habitude de modeler de petites figures qu'il disposait ensuite sur la scène d'un théâtre minuscule en les éclairant de diverses manières, pour examiner les différents effets de lumière et se guider ainsi dans son travail. Cela n'a rien d'invraisemblable, car, pour le Tintoret, les effets de lumière formaient le problème capital de l'art. Toutefois, ses magnifiques études de la collection Albertine, de l'Académie de Venise, de Munich, etc., prouvent nettement qu'il étudiait avec non moins de zèle la plume à la main le corps humain dans diverses attitudes et avec des éclairages différents.

On nomme souvent en connexion intime avec le Tintoret un peintre un peu plus récent, *Paul Véronèse.* Celui-ci travaille, il est vrai, un peu dans le même sens que lui, mais il n'acquiert jamais la même profondeur, la même intensité, et son génie est plus superficiel. Il n'a pas l'énergique vitalité, le pouvoir intime de caractériser les personnages comme le Tintoret; — c'est plutôt un artiste à effet, c'est surtout le peintre des beaux dehors, des festins joyeux et du luxe brillant; comme coloriste aussi, il diffère profondément du Tintoret, ce qui s'explique par son éducation dans l'école de Vérone. Le clair-obscur des Vénitiens lui fait défaut ainsi que leurs couleurs intenses et savoureuses; en revanche, il sait répandre sur ses œuvres une lumière argentée qui produit parfois le plus charmant effet.

La différence que nous venons de signaler entre Véronèse et le Tintoret s'affirme également dans leurs dessins. Les études de Véronèse, malgré sa brillante virtuosité dans l'exécution (bistre et

Paolo Veronese: Tête de jeune fille.



Paolo Veronese: Le martyre de S. Laurent.



blanc sur fond vert), sont plutôt monotones à cause d'un certain vide intérieur et du caractère conventionnel de leurs types, de leurs poses, etc.

Parmi les études de Véronèse conservées au Musée National, on remarque surtout cinq grandes compositions, que l'artiste a exécutées plus tard au pinceau. Je vais les énumérer rapidement, puisqu'elles ne présentent rien de spécial à part ce que j'en ai déjà dit:

1°. Le «Martyre de S. Laurent.» Etude pour une fresque du chœur de l'église S. Sébastien, à Venise. La composition y est retournée et enrichie de quelques figures.

2°. Le «Martyre d'un saint.» Etude pour un tableau du musée de Lille; la composition du tableau a été enrichie de quelques figures, de hallebardes, etc.

3°. «Jésus et le Centenier de Capharnaüm». Etude pour un tableau du musée de Dresde, en majeure partie exécuté par des élèves de Véronèse; il n'est même pas impossible qu'un élève très habile ait dessiné notre étude, qui correspond exactement au tableau.

4°. «Moïse sauvé des eaux par la fille de Pharaon». Probablement une étude pour le tableau du même nom au musée du Prado à Madrid, lequel toutefois présente des différences importantes avec notre dessin.

5°. La partie inférieure d'une «Ascension». Les apôtres assemblés regardent le ciel avec stupeur. Je ne connais pas de tableau qui corresponde à cette étude; elle diffère absolument de la toile traitant le même motif à l'Académie de Venise.

Deux têtes de jeunes filles, dessinées au crayon noir et rehaussées à la couleur blanche sur papier vert, et une tête de moine sur fond jaune, se distinguent par une technique fort dégagée et élégante. Toutes trois révèlent le talent de l'habile artiste, qui resta toujours étranger aux soucis de la vie et à ses côtés austères. Une étude de «Cène» au lavis, fait, malgré son caractère d'esquisse, une excellente impression artistique.[1])

Le prédécesseur immédiat de Paul Véronèse dans sa ville natale fut *François Torbido,* dit *le More;* les inventaires lui attribuent un dessin de paysage plein d'effet avec des ruines et des personnages de remplissage. Comme je ne connais pas de dessin de cet artiste, je ne puis me prononcer au sujet de cette détermination, qui ne

---

[1]) Les inventaires attribuent à Paul Véronèse 19 dessins, dont plusieurs sans aucune valeur.

me paraît pas cependant trop invraisemblable. La feuille en question présente une certaine affinité avec les études de paysage de *Dominique Campagnola,* dont le Musée National possède trois spécimens, tous décorés dans les inventaires du nom du Titien; de nombreuses études de paysage du même artiste ont joui du même honneur dans différentes collections. Elles sont dessinées rapidement et sans finesse, à la plume et au bistre; les figures que l'on voit sur l'une d'elles se distinguent par la raideur gauche caractéristique des œuvres de leur auteur. Sous le nom du Titien, on trouve encore dans les inventaires un paysage animé de personnages, qui n'est pas même d'origine vénitienne; il provient de l'école des Carraches.

En plus des dessins vénitiens que nous avons mentionnés, le Musée National possède naturellement une foule d'ouvrages d'épigones plus récents, maîtres de quatrième et de cinquième ordre, vivant des miettes tombées de la table des grands. Ainsi, les inventaires attribuent à *Paul Farinato* une trentaine d'études de personnages et de compositions, la plupart d'une facture trop grossière et trop lourde sauf deux ou trois, représentant des *putti.* — *Jacques Palma,* dit *le Jeune,* est représenté par 18 études fort inégales, mais dont quelques-unes pleines d'effet; son élève *André Vicentino,* par trois grandes compositions fort peu intéressantes. Les études à la sanguine pour les Larrons en croix d'*André Boscoli* ont un peu plus de valeur artistique, ainsi que les têtes de vieillard largement esquissées au pinceau de *Baptiste Zelotti.* Cependant, *Alexandre Varotari,* dit *le Padouan,* dessine avec plus de soin et de fidélité envers la nature qu'aucun des précédents. Ce fut un artiste bien doué, mais inégal, et qui ne sut pas s'affranchir de la contagion michelangélesque, sauf dans ses études de portrait, dont le Musée National possède quatre petites et une grande, toutes au crayon noir.

LA FIN DE LA RENAISSANCE

Quoique ce soit, au fond, sortir des limites de cette étude des dessins des artistes italiens de la Renaissance proprement dite, je tiens à la compléter ici par quelques indications sur les dessins des maîtres postérieurs de Rome et de Bologne qui sont conservés dans des collections suédoises. Peut-être aurai-je plus tard l'occasion de traiter en détail des œuvres qui forment le principal contingent de l'art italien en Suède. Au nombre de ces travaux, il s'en trouve heureusement de la fin de la Renaissance qui sont d'une grande beauté au point de vue de la forme, et qui témoignent d'une grande habileté technique; en bien des cas même, ils font preuve d'une solide étude de la nature et d'un grand sens de la réalité.

Cela est vrai en premier lieu peut-être pour les élégants croquis de *Federigo Barocci* (1528—1612). Cet artiste, qui était doué d'un véritable talent personnel, a su dans le cours de sa vie tranquille et retirée à Urbin, se former un style artistique, qui bien qu'emprunté en somme au Corrège ne manque pas absolument d'originalité. Mais pour ce qui est du caractère et du rendu psychique, Barocci tombe dans le même genre d'affectation que tous les peintres postérieurs à Raphaël. Comme coloriste, il se rapproche dans ses meilleures œuvres d'André del Sarto, sans pouvoir cependant se défaire tout à fait des tons froids, vitreux, et des carnations rouges qui lui sont particuliers.

Au nombre des dessins de Barocci au Musée National, on remarque avant tout 8 études de têtes, exécutées au pastel, où son grand talent de coloriste se révèle dans tout son éclat. Voici ce que le Catalogue de Crozat dit de ces études: «Quant aux têtes en pastel qui sont d'une beauté singulière, et telles qu'on le devoit attendre d'un Peintre qui marchoit de fort près sur les traces du Corrège, il les trouva à Venise chez M. Chechelsberg. Cet amateur qui en connoissoit le prix, les avoit toujours conservées sous des glaces».

Un autre très bon dessin de Barocci représente un ange à genoux: c'est probablement une étude pour son tableau de «Noli me tangere» (Galerie Corsini à Rome et aux Offices). Il est esquissé au crayon noir sur papier vert, par grandes masses et en lignes coulantes, ce qui ne l'empêche pas d'être d'un lumineux effet, plein de charme.

Sept études, au crayon noir sur fond rouge brun, qui représentent des hommes et des femmes à genoux, la plupart en prière ou les yeux levés au ciel, appartiennent, selon toute probabilité, à quelque tableau de la Crucifixion. De même que le précédent, ces dessins se distinguent surtout par un tracé d'une légèreté et d'une aisance exquises, quoique l'affectation dans les poses et les gestes soit encore plus frappante ici. Un autre dessin encore (à la sanguine) dans la Collection du Musée National témoigne des grandes capacités de Barocci comme coloriste. C'est une étude préparatoire pour l'une de ses principales œuvres, La Descente de Croix de la cathédrale de Pérouse, et elle ne diffère du tableau qu'en quelques points sans importance.

Les dessins au bistre de Barocci sont beaucoup plus faibles et de moins d'effet que ses études au crayon noir. La fermeté et l'expression leur font défaut et ce n'est que dans ceux au lavis qu'on retrouve le moelleux et la largeur de coloris de ses autres études. Le meilleur de ces dessins au bistre représente la Visite de Marie chez Élisabeth. Les deux femmes se rencontrent sur un escalier surmonté d'une voûte qui, dans le fond, s'ouvre sur un paysage. Les personnages sont reproduits deux fois, tout nus, à une échelle réduite, et, au verso, le peintre a esquissé encore plusieurs fois Élisabeth penchée en avant ainsi qu'une autre femme. En même temps que cette étude, je ne ferai remarquer qu'un Ecce homo, vivement esquissé, non sans nervosité, mais qui n'est pas dépourvu d'expression.

Les frères *Zuccaro*, *Taddeo* (1529—1569) et *Federigo* (1543—1609), sont moins doués, moins indépendants et surtout beaucoup



Federigo Baroccio: Madeleine agenouillée.



moins influents comme artistes que Barocci. Leur grandeur atteint son point culminant dans leur orgueil même et n'a jamais été reconnue que par eux-mêmes. Je ne veux cependant pas omettre de les mentionner, car ils sont représentés au Musée National par une série de dessins très intéressants.

Au nombre des feuilles attribuées à Taddeo, il faut distinguer surtout une étude de deux jeunes garçons en train de se battre (la tête et les bras seulement), exécutée au crayon noir sur fond brun, et un autre garçon assis, penché sur une table, dessiné à la pierre noire et à la sanguine. Ces deux dessins dénotent bien l'intérêt de Zuccaro pour la peinture de genre. Les grandes compositions historiques et religieuses que ces deux frères ont exécutées — elles sont légion — à la plume et au bistre, et dont le Musée National possède un assez grand nombre d'exemplaires, ont peu d'intérêt au point de vue artistique; elles se distinguent plus par une exagération de mauvais goût et une surcharge de personnages que par l'habileté technique.

Parmi les dessins de Federigo Zuccaro, il y a une série d'études de moines et deux paysages, tous au crayon noir et à la sanguine, qui, à en croire le catalogue de Crozat, «viennent de M. Jabach, et composoient ci-devant le livre de voyage du Zuccaro.» Les deux paysages sont probablement des vues du délicieux couvent de Badia à Vallombreuse (c'est même ce que dit une inscription portée sur l'un d'eux), et l'artiste a dessiné les moines au même endroit: l'un d'eux est l'abbé du couvent. On remarque dans la même série le portrait du père de l'artiste, Ottavio Zuccaro. Ces études sont assez dures et sèches, mais à ce qu'il semble très fidèlement dessinées d'après nature. Pendant ses voyages, Federigo Zuccaro étudia aussi les anciens maîtres de la Renaissance et il paraît s'être intéressé surtout aux Vénitiens. Le résultat de ces études est représenté par un certain nombre de dessins au crayon noir dans la collection du Musée National d'après des portraits du Titien et peut-être aussi d'autres peintres vénitiens, entre autres un portrait (jusqu'aux genoux) de Charles-Quint. Mais, tout en montrant l'intérêt qu'il portait à l'art de l'âge d'or, ces études ne font que trop bien voir comme la vraie conception de l'art exquis des Vénitiens lui faisait défaut.

A peu près à l'époque où Barocci et les frères Zuccaro travaillaient dans l'Italie centrale, il se forma à Bologne une école d'art dont l'influence sur le développement ultérieur de la peinture fut encore plus grande. Cette école, qui est représentée avant tout par les *Carraches, Louis* (1555—1619) et ses neveux *Annibal* (1560—

1609) et *Augustin* (1558—1601) est bien l'expression adéquate du courant dominant alors: la contre-réforme et le baroque. Ces artistes sont généralement désignés sous le nom d'«éclectiques», mais si l'on veut dire par là qu'ils cherchaient à s'assimiler en les fondant ensemble la manière et la conception de différents grands maîtres, cette dénomination est erronée, car s'ils pouvaient s'efforcer d'arriver à la manière de peindre de Raphaël ou du Titien, ils ne cherchaient pas à fondre ensemble les différentes manières. D'ailleurs, bien des membres de cette école d'art consacraient beaucoup de leur temps et portaient un grand intérêt aux études indépendantes d'après nature; c'est ainsi, par exemple, qu'Annibal Carrache créa et adopta un style individuel qui, sans être exempt de maniérisme et de nonchalance, frappe souvent par sa verdeur et sa vivacité de rendu. On retrouve du reste des traces de l'influence de cet artiste sur l'art de la peinture en Italie jusque dans le XVIIIe siècle, alors que le souffle néo-classique commence à chasser toutes les conceptions traditionnelles et la manière que l'usage et le temps avaient rendue conventionnelle.

L'art des Carraches me semble digne d'intérêt surtout parce qu'il exprime un certain style historique et que ces artistes manifestent une certaine indépendance dans leur conception de la nature. C'est en particulier ce dernier point que nous pouvons apprendre à connaître dans la riche collection d'études des Carraches que possède le Musée National. Dans les anciens inventaires, cent cinquante dessins environ leur sont attribués, et si un critique moderne ne peut en regarder que quelques-uns comme authentiques, il n'en reste pas moins une collection considérable, dont bien des numéros offrent un grand intérêt.

Il faut certainement mettre au nombre de ces derniers le grand dessin au bistre d'Augustin Carrache, qui représente un atelier de peinture où un grand nombre de jeunes élèves, assis en hémicycle, sont occupés à dessiner le nu d'après un modèle; c'est une image singulièrement attachante de la façon dont se passaient les choses dans la célèbre académie des beaux-arts de Bologne. On remarque du reste parmi les bistres d'Augustin plusieurs études d'animaux faites d'après nature: un rhinocéros, un bison, un chameau couché, une lionne, un grand-duc, etc. ainsi qu'une vingtaine de paysages. Un certain nombre d'études de paysage sont également attribuées à Louis et à Annibal Carrache, parmi lesquelles celles d'Annibal surtout se distinguent par un coup de pinceau ample et libre, quelquefois un peu négligé. Parmi les autres études d'Annibal, celles qui attirent le plus l'attention, sont bien ses nains et ses caricatures, mais il convient

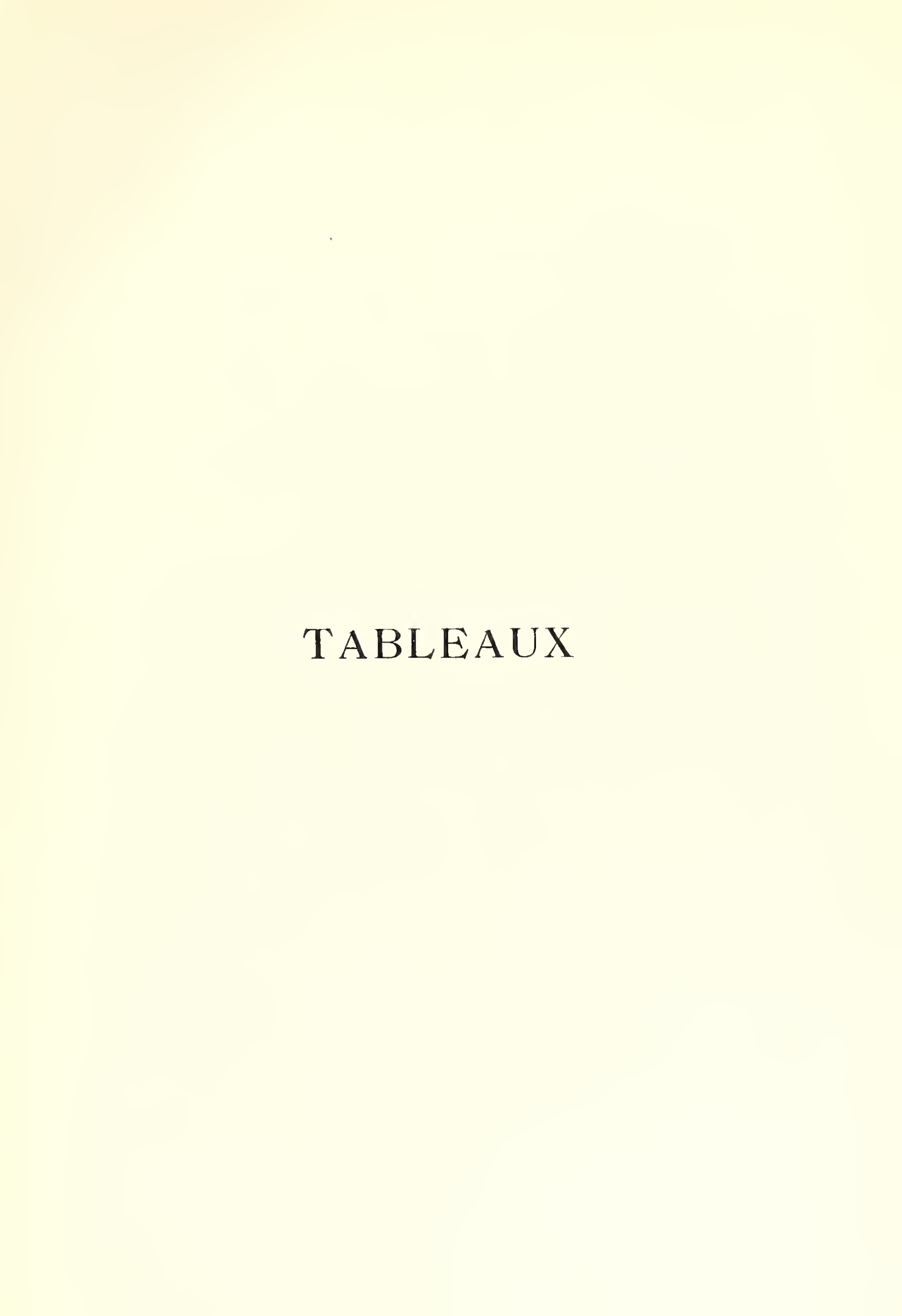
aussi de remarquer les tableaux de genre représentant un peintre à son chevalet, un joueur de cornemuse, un marchand de fromage, un lazzarone, une femme avec un écheveau de laine et d'autres encore qui parlent haut en faveur de son talent d'observation et de sa virtuosité. Ses compositions religieuses, au nombre desquelles il faut ranger 7 études pour les fresques de la Chapelle de San Diego (église de San Giacomo degli Spagnuoli à Rome), que le peintre exécuta peu avant sa mort, sont moins intéressantes et plus raides avec un fort arrière-goût d'éclectisme.

Une foule de jeunes gens de talent se rassemblaient dans le grand atelier des Carraches, où ils voulaient avant tout apprendre à peindre rapidement, avec élégance et avec de grands effets pour le rendu de la forme et la composition, aussi bien que pour le coloris. L'un de ceux qui se distinguèrent le plus par un acheminement rapide et hardi vers ce but fut *Giovanni Lanfranco*. Il aida Annibal au Palais Farnèse à Rome et travailla seul ensuite aux décors de plusieurs palais et églises, à Parme, à Plaisance et à Naples, faisant partout preuve de la même hardiesse et aisance superficielle. Je mentionne Giovanni Lanfranco ici à cause d'une série de 16 très bons dessins de lui qui se trouvent dans une collection suédoise particulière, chez le Baron C. Sack, à Bergshammar. Ces dessins ont fait également partie de la collection Crozat et ont probablement été achetés par Tessin, qui les a transmis à son beau-frère Jean-Gabriel Sack, premier propriétaire de Bergshammar. Trois grandes figures d'académie, drapées, l'une couchée, l'autre assise et la troisième courant, exécutées au crayon noir sur papier vert, ainsi que deux grandes madones, dessinées de la même manière, sont là pour témoigner de la main sûre et ferme de l'artiste. Deux grands lavis au bistre, riches en figures, exécutés sur du papier grossier à grains, font encore plus d'effet et accusent plus de hardiesse artistique encore. L'un représente l'Adoration du veau d'or, l'autre est la partie inférieure de l'Ascension du Christ; tous deux sont pleins d'une vie intense, presque désordonnée. Le plus beau dessin de Lanfranco que je connaisse en somme est une feuille de la collection de Bergshammar représentant la Descente de Croix. Il est affecté et d'un pathétique exagéré, je n'en disconviens pas, pour ce qui est de l'expression, mais la tonalité profonde et le bel éclairage en clair-obscur que l'artiste a su produire avec ses tons de bistre lui impriment comme un souffle de chaleur intérieure d'un charme étrange.

Ajoutons ici qu'il y a en outre à Bergshammar quelques études à la sanguine de *G.-C. Procaccini*, ainsi qu'un grand, beau et

singulièrement vigoureux moine qui lève la main pour bénir, étude au bistre et au blanc, qu'on attribue à juste titre à l'artiste milanais *Giovanni Battista Crespi*, et une jeune femme nue avec trois petits *putti* (nommée la Déesse du jour) exécutés de la même manière et probablement de *Bernardino Lanini*.

J'arrive avec ces derniers noms à la fin de cette étude fragmentaire des dessins italiens de la fin de la Renaissance, qui se trouvent en Suède. Cela m'entraînerait en effet trop loin que d'entreprendre une énumération et une description quelque peu détaillée des importantes collections du Musée National, qui comprennent les études de figures du *Primatice*, les aquarelles de *Nicolo del Abbate*, représentant des masques d'une fête célébrée à la cour de François I[er] en l'honneur de Charles-Quint, les paysages et ports d'*Etienne della Bella*, qu'il a plus tard interprêtés à l'eau-forte, et bien d'autres dessins encore des artistes italiens de la même époque, qui offrent plutôt un intérêt historique que scientifiquement artistique. Cependant, si ces modestes pages peuvent être de quelque utilité et réussissent à éveiller quelque intérêt pour l'art italien en Suède, j'essaierai de les compléter plus tard.



TABLEAUX

LES TABLEAUX ITALIENS
DE LA COLLECTION DE S. M. LE ROI

Ce n'est que par exception, on le comprend sans peine, que les tableaux italiens des écoles les plus anciennes sont parvenus en Suède. L'Italie est bien éloignée et la passion du collectionneur — dans les cas assez rares où nous pouvons constater cette passion chez nous — a pris son essor vers la Hollande et la France plutôt que vers l'Italie. Les raisons en sont si naturelles qu'il serait superflu de s'y arrêter. Je tiens seulement à constater qu'à l'époque où la Suède se trouvait à son apogée au point de vue de sa production artistique comme à celui de l'intérêt qu'elle prenait aux arts, on ignorait complètement les premiers temps de la Renaissance; on appréciait d'autant plus, en revanche, l'art bolonais et celui des derniers temps de l'art romain. Le caractère et l'esprit de la peinture des épigones si routiniers dans les formes, répondait jusqu'à un certain point aux aspirations du rococo, et d'ailleurs les recherches des historiens de l'art ne s'étaient pas encore tournées vers les premiers temps de la Renaissance, époque que l'on peut considérer comme étant restée terre inconnue jusqu'au milieu du XIXe siècle.

Il n'y a donc pas lieu de s'étonner de ce que presque tous les tableaux de l'école italienne disséminés dans les collections suédoises soient de la fin du XVIIe siècle, et appartiennent surtout aux «bolonais bruns», que les étrangers ont toujours pu se procurer plus facilement que les bonnes toiles de la Renaissance, conservées principalement dans les églises, les couvents, les corporations et d'autres

endroits plus ou moins accessibles au public. Les collections suédoises qui renferment aussi des œuvres de l'art italien primitif, sont bientôt comptées. A part quelques tableaux du Musée National, je n'ai eu l'occasion d'en voir qu'à Säfstaholm, dans deux collections privées à Stockholm et surtout au Palais Royal, dans la galerie de S. M. le Roi.

*   *
*

Il se trouve, dans cette dernière collection, deux tableaux des premiers temps de la Renaissance admirablement conservés qui non seulement sont bien supérieurs à tout ce qu'on rencontre en fait de tableaux italiens en Suède, mais qui pourraient fort bien prendre rang dans n'importe quel musée. Ils étaient autrefois, ainsi que plusieurs autres toiles de cette collection, au château de Galliera près de Ferrare, dans le Nord de l'Italie, dont Napoléon fit cadeau avec les terres environnantes à la fille d'Eugène Beauharnais, Joséphine, et à ses descendants mâles par droit d'aînesse. Lors de la vente de ce duché au pape en 1837, les tableaux furent transportés, comme formant majorat, à Stockholm. Ces toiles ont été décrites assez minutieusement au moins deux fois, l'une par le bibliothécaire Granberg dans son «Catalogue raisonné», l'autre par l'intendant Böttiger dans «Les collections d'art des Châteaux Royaux» (Konstsamlingarna på de Kungliga Slotten). Cependant ces deux auteurs se bornent à citer les anciens inventaires et les inscriptions italiennes, qui se trouvent sur le dos des tableaux, mais qui sont absolument inadmissibles. Aussi ai-je cru pouvoir me permettre de reprendre ce sujet, qui me paraît présenter un singulier intérêt pour les curieux de l'art en Suède.

*   *
*

Le plus beau de ces tableaux est le portrait d'un jeune garçon de 15 à 16 ans. C'est un buste de face, presque de grandeur naturelle, peint sur un épais panneau de chêne de 40 centimètres de diamètre. Sur le dos du tableau se voit un morceau de papier portant l'inscription suivante: «Giudicato dal Sig. Angelo Ferri di Francesco Costa, Scolare di Francia. Verificato dal Sig. Professore Nicaro di Francesco Costa». Granberg a eu la précaution de changer ce nom, dans son catalogue, en Francesco Cossa — l'artiste ferrarais, bien connu vers le milieu du XVe siècle — aucun peintre du

nom de Francesco Costa n'ayant passé à la postérité, tandis qu'il y en a bien eu un du nom de Lorenzo Costa.

Il me semble que, même en ne possédant qu'une connaissance superficielle de l'art italien de la Renaissance, on doit se sentir porté à faire opposition au témoignage unanime des critiques italiens. Le tableau en question n'a aucun rapport avec l'école de Ferrare. Il n'a absolument rien de la facture un peu lourde, dure et maniérée qui laisse toujours, plus ou moins, son empreinte sur les œuvres de cette école; il s'en distingue plutôt par les qualités contraires: un dessin plein de sentiment, un pinceau libre et souple. Il est de toute évidence que ce portrait est d'origine florentine et il me paraît superflu de chercher à démontrer par des raisonnements une chose qui doit sauter aux yeux de tout amateur d'art italien, et que les autres ne comprendraient pas mieux malgré toutes les explications. Il s'agit seulement de savoir auquel des peintres florentins de la fin du XVe siècle est dû ce portrait.

Examinons donc ce tableau d'un peu plus près. On ne saurait douter qu'il a été peint d'après nature quand on voit quels regards, pleins d'une vie personnelle, les grands yeux pensifs de ce jeune garçon semblent fixer sur nous. C'est l'ardent soleil du Midi qui a hâlé ce teint qu'une faible rougeur seule anime sur les joues. Son visage est encadré d'une chevelure brune ondulée, disposée de la façon élégante que nous connaissons par tant de portraits florentins du XVe siècle; il se détache admirablement sur un fond vert de mer presque transparent. L'agréable harmonie de ces couleurs claires ressort bien à côté du vêtement foncé, qui lui donne une certaine profondeur. Plus nous contemplons ce visage à la fois enfantin et rêveur, plus nous pénétrons dans l'âme originale de cet enfant. Elle semble se dissimuler dans certaines irrégularités du visage, dans ces yeux dont la forme est si différente, dans cette ligne sensible de la bouche, les ailes du nez et les lèvres, qui paraissent encore vibrer du sanglot auquel elles viennent de livrer passage. Il y a quelque chose de résigné et de pensif sur ce frais visage de jeune garçon. L'artiste sait s'exprimer par les plus subtiles indications.

Il n'y a qu'un seul quattrocentiste florentin qui ait su traduire la vie intérieure d'une façon aussi délicate, au moyen de couleurs et de lignes; un seul qui trouve plus de plaisir à rendre les mouvements de l'âme, si difficiles à observer, qu'à exprimer les formes extérieures et les détails de genre; un seul qui se complaise à répandre ce que j'appellerai l'ombre d'un sanglot sur la physionomie humaine.

Il s'appelle Alessandro Filipepi et on le nomme *Botticelli.* Le génie de ce peintre éclate d'une façon qu'on ne saurait méconnaître dans le portrait de ce jeune garçon, pour tous ceux du moins qui sont habitués à entendre le langage d'une œuvre d'art. En effet, il est tout vibrant de cette langue qui, pour être muette, n'en est pas moins attachante comme la plus suave des mélodies musicales.

L'exécution confirme notre détermination. La douceur du coup de pinceau, la transparence et la légèreté des tons en détrempe, surtout dans le fond, et l'admirable carnation, trahissent le pinceau de Botticelli lui-même et non pas celui d'un de ses élèves. Il est à regretter que les mains du modèle, qui nous auraient fourni les indices les plus certains, n'aient pas été représentées (le tableau n'a probablement jamais été plus grand). Mais même tel qu'il est, ce portrait ne me paraît guère permettre de douter qu'il soit de Botticelli lui-même ou de son entourage immédiat[1]). Il n'est certes pas l'un des plus importants du maître; mais il est d'une valeur inappréciable dans un pays où ce tableau est non seulement la seule œuvre de l'un des talents les plus subtils, mais aussi la plus belle expression d'une des époques les plus florissantes de l'art de la peinture.

Il existe cependant encore un autre tableau, dans la galerie du Roi, qui nous apprend à connaître les premiers temps de la Renaissance florentine. Il représente la madone (jusqu'aux genoux), tenant devant elle l'enfant Jésus penché sur un gros livre dans lequel il semble lire. Sur une table au premier plan, on voit une coupe de cristal contenant une grappe de raisin; au fond, à gauche, une fenêtre ouverte donne sur un paysage avec des arbres et des bâtiments de fantaisie. Ce tableau a été attribué à la «Scuola Fiorentina» par une inscription de la même main que celle qui a donné un nom au précédent; cependant un peu plus tard un expert énonce une opinion plus arrêtée, qu'il fait connaître par une étiquette datée de 1827 où on lit: «Botticelli.» Ce nom, qui convient à peu près aussi bien que celui de Lorenzo Costa dans le cas précédent, n'est accepté ni par Granberg ni par Böttiger, mais pour un critique spéculatif de nos jours il n'y aurait peut-être rien d'impossible à trouver dans ce tableau un certain rapport avec Botticelli. Nous allons essayer de le montrer.

Il y a quelque chose de raide et de gœuche dans la manière dont ce tableau a été peint. Le dessin de certaines parties,

---

[1]) M. le Dr Th. Frimmel, le savant critique d'art, qui a vu le tableau, a confirmé ma détermination.



Sandro Botticelli: Portrait d'un jeune garçon.



comme par exemple la main gauche de la madone et l'enfant, laisse beaucoup à désirer, le modelé est faible, c'est à peine si l'on a l'impression d'un corps sous ce vêtement aux plis unis et rigides. L'harmonie des couleurs: vert foncé (le manteau), lilas pâle (la camisole), brun clair (les chairs nues) et noir (le fond) est d'une note modérée, mais elle ne manque ni de profondeur ni de force. La partie la mieux peinte est la noble tête de la madone avec sa chevelure blonde aux reflets dorés qui l'entourent comme d'une auréole. Le petit coin de paysage avec ses bâtiments fantastiques et élancés est également éclairé par les bords dorés des nuages. Il n'est pas rare de voir des paysages à peu près pareils dans les tableaux florentins de madone; je n'en mentionnerai qu'un ici: le N° 82 à Berlin, attribué à Filippino Lippi. Le type du visage et l'expression de douceur féminine rappellent aussi un peu les premières madones de Filippino. Nous venons de voir aussi que le tableau pourrait d'autre part rappeler Botticelli aux connaisseurs de l'art italien.

Cette double affinité pourrait nous faire attribuer le tableau en question au peintre «Amico di Sandro», inventé tout récemment par le savant connaisseur américain B. Berenson, qui caractérise le style de cet artiste comme étant une moyenne entre celui de Filippino et celui de Botticelli.[1] Berenson a trouvé dans plusieurs collections d'Europe des tableaux attribués à Fra Filippo Lippi, à Ghirlandajo, à Botticelli, à Filippino Lippi et à plusieurs autres Florentins encore de la fin du XVe siècle, qui, selon lui, montrent tant de ressemblance entre eux qu'on ne saurait douter qu'ils ont été peints par un seul et même peintre: ce serait un artiste de l'école de Botticelli, qui se serait rapidement développé jusqu'à une certaine indépendance et serait mort jeune. Or, aucun artiste de ce genre n'ayant passé à la postérité, faute d'œuvres authentiques et de documents écrits, l'éminent critique en a tout simplement créé un, qu'il appelle «Amico di Sandro», pour indiquer l'affinité avec Botticelli. Il avance même l'hypothèse qu'«Amico» pourrait bien être identique avec un certain Berto Linajuoli, que mentionne Vasari. L'invention de Berenson est tout à la fois ingénieuse et fort intéressante; en bien des points son raisonnement est sagace et même convaincant; cependant le tout est fondé sur une base peu stable. Une grande partie des tableaux attribués à Amico di Sandro, peuvent pour de bonnes raisons être rapportés à Filippino et à Botticelli, les autres probablement à des artistes moins

[1]) Comparez: Bernhard Berenson: The Study and Criticism of Italian Art. Londres, G. Bell & Sons 1901.

connus du même cercle. Tous les soins donc que Berenson a apportés à sa démonstration ne sauraient, me semble-t-il, empêcher celle-ci de s'affaiblir avec le cours des années; et les critiques italiens, plus circonspects, avaient raison de considérer «Amico di Sandro» comme une agréable création due au cerveau inventif d'un critique très moderne. Je ne veux cependant en aucune façon prétendre, par ce que je viens de dire, que les partisans intimes de Berenson puissent rapporter la madone en question à Amico di Sandro, quoique cela ne soit pas tout à fait impossible.

Après cette petite digression, retournons à notre analyse du tableau.

Pour moi, je le considère comme étant une œuvre caractéristique de *Piero di Cosimo*. Piero di Lorenzo, nommé Piero di Cosimo d'après son maître Cosimo Roselli, est un primitif florentin peu connu (né en 1462, † 1521). Ce n'était pas un maître de premier ordre; cependant il paraît avoir eu un grand atelier où plusieurs artistes célèbres firent leurs études, entre autres André del Sarto. On y exécutait principalement de petits panneaux pour meubles, coffrets de fiancées, etc., dont on voit d'excellents échantillons au Musée des Offices; mais on trouve également de lui de grands tableaux d'autel (Stanza del Commissario degli Innocenti, Florence, Louvre, les Offices) ainsi que de grands tableaux sur des motifs mythologiques (Berlin, National Gallery à Londres), tous exécutés avec beaucoup de soin et d'étude, mais sans grande envolée artistique. Les types sont uniformes, quoique gracieux et souvent pleins d'expression tendre, qualité qui distingue aussi la madone de la galerie de S. M. Une expression de douce rêverie répand surtout un charme plein de langueur sur la jeune Madeleine qui se tient près d'une fenêtre, occupée à lire dans un livre d'heures dans le magnifique tableau, de M. G. Baracco, à Rome, où tout respire le recueillement et la sainteté du dimanche.

Au point de vue du coloris, les tableaux de Piero di Cosimo se distinguent par la profondeur et la sobriété des tons; ils font voir une préférence prononcée pour le vert foncé, couleur dans laquelle, autant qu'il m'a été donné de l'observer, ce peintre ne manque jamais d'envelopper ses madones. La draperie de sa Madeleine est verte, le manteau rouge, mais celui de la madone appartenant à la collection de S. M. est vert. Quoique la facture de ce tableau soit un peu raide, je ne crois pas qu'on puisse l'attribuer à un élève, les retouches et les accentuations tout individuelles, aussi bien que l'accord si caractéristique des couleurs, témoignent que c'est l'œuvre de Piero

Piero de Cosimo: Madone avec l'enfant.


G.L.A.

di Cosimo lui-même, lequel du reste paraît avoir été un chercheur et, au point de vue technique, un artiste assez inégal.

Outre ces deux bons vieux tableaux florentins, j'en ai noté quelques autres de moindre importance dans la même collection. C'est d'abord une petite Madeleine avec une cruche (buste, tourné à gauche, sur bois, 55 × 37). Ce tableau attire l'attention surtout par son charmant coloris: rouge pâle, vert et brun, quoiqu'il n'ait pas échappé à des retouches ultérieures. On reconnaît immédiatement les traditions de l'école d'André del Sarto, quoique le tableau n'ait certainement pas été peint par lui-même, fait qui ressort d'autant plus vivement si nous nous rappelons une Madeleine analogue, — l'André de la galerie Borghèse (Rome) — enveloppée d'un moelleux et transparent *sfumato*. Ce type de femme n'est pas non plus un véritable del Sarto, il est plus arrondi et plus naïf et n'a rien de la belle sensualité qui semble miner la plupart des saintes de ce peintre. Il semble impossible de dire d'une manière certaine lequel des nombreux élèves d'André del Sarto a peint cette œuvre médiocre, cependant la main gauche si singulière avec ses longs doigts d'un modelé extrêmement faible rappelle le plus le dessin de *Jacopo Carrucci da Pontormo.* [1])

Il est encore une toile appartenant à l'âge d'or de l'art italien que je voudrais mentionner en passant, quoiqu'elle ne se distingue par aucune qualité brillante. Elle représente le Christ attaché à un poteau dans un hall, un paysage formant le fond. La figure et le paysage bleu ont été très remaniés. S'il faut en croire une inscription à l'envers de cette toile, elle serait l'œuvre de Lorenzo Costa. Il est incontestable que le nom s'adapte infiniment mieux à l'œuvre que dans le cas précédent (le portrait du jeune garçon), quoiqu'on ne doive l'admettre que sous bénéfice d'inventaire. L'attitude et l'expression ne s'accordent pas mal avec les figures un peu maniérées et sentimentales de Costa, mais le modelé est trop musculeux pour être de lui. Une retouche ultérieure a d'ailleurs obscurci ou effacé le caractère original; cependant je crois pouvoir constater qu'il s'agit là d'un tableau ferrarais des environs de 1530. [2])

---

[1]) Le type de la Madeleine est tout-à-fait le même que celui de la madone de Pontormo dans la Galerie Corsini à Florence.

[2]) Je mentionnerai à ce sujet que je possède moi-même un petit tableau, qui représente le Christ avec les trois apôtres à Gethsémani. C'est selon moi une œuvre très rapprochée des tableaux de jeunesse de *Francesco Bianchi-Ferrari.*

Ne négligeons pas, avant de quitter la collection de S. M., d'accorder un moment d'attention à deux tableaux italiens qui ont leur place à une petite distance de ceux que nous venons de décrire. Ils sont tous deux, selon toute vraisemblance, l'œuvre du mieux doué et du plus intéressant des maîtres de l'école bolonaise, *Annibal Carrache*. On ne saurait nier que les tableaux de ce peintre, eux aussi, témoignent souvent de la décadence et de l'abâtardissement de l'art pendant la seconde moitié du XVIe siècle; néanmoins, il se tient tout à fait en dehors de la pédanterie académique qui régnait alors dans toute l'Italie, et il s'entend à insuffler la vie et la joie artistique de créer dans ses charmants portraits et tableaux de genre, où tout respire la bonne humeur.

Quelle observation et quelle fidélité de rendu ne montre pas le tableau des deux enfants! La petite fille, debout, montre sa poupée à son frère; elle a l'air de lui raconter quelque chose qui vient d'arriver à la poupée, et le petit garçon écoute, ses grands yeux bruns pleins d'étonnement. Il s'exhale vraiment de ce tableau une atmosphère tout enfantine. L'œuvre est vivement exécutée à grands coups de pinceau et sans ménager la couleur. Le coloris, d'une note amortie, se tient dans des tons bruns, rouges et verdâtres.[1])

Le second tableau est un petit portrait d'Annibal Carrache, peint par lui-même. Le regard animé et intelligent nous rappelle immédiatement le charmant portrait que l'artiste a exécuté dans les mêmes dimensions, qui se trouve aux Offices. Le maître y est assis seulement un peu plus en face, mais on remarque la même expression joviale autour de la bouche, la même moustache tombante et le même regard observateur dans les yeux profondément enfoncés. Dans les deux portraits, il est vêtu du même vêtement noir avec un col de chemise blanc, rabattu, rendu au moyen de quelques coups de pinceau éclatants, hardis.

Cela réconforte de faire la connaissance des œuvres d'un artiste, — et surtout de son portrait, — qui, au milieu d'une époque de maniérisme opposé à la nature et de préjugés d'atelier, envisage la vie aussi sainement et aussi spontanément que le fait Annibale Carracci.

---

[1]) Le tableau est rentoilé et garni d'un très beau cadre italien, sculpté.

TABLEAUX VÉNITIENS

Un fait digne de remarque, c'est qu'à peu près tous les tableaux italiens de quelque valeur qui se trouvent dans les collections suédoises appartiennent au vaste domaine de l'art vénitien. Les seuls qui fassent exception à cette règle sont ceux dont nous avons parlé plus haut. Il va sans dire que la plupart des œuvres d'art vénitien qui sont arrivées dans le Nord sont des copies d'après les grands maîtres, dont elles portent le nom, ou des travaux des derniers épigones; cependant l'art vénitien laisse encore assez souvent des traces de son influence chez des peintres plus récents, médiocrement doués, dont les œuvres acquièrent ainsi une certaine intensité de coloris qui les rend plus agréables que celles des derniers temps de l'art romain ou florentin. Le fait que le plus grand nombre des tableaux italiens en Suède sont d'origine vénitienne ne tient pas seulement à la productivité extraordinaire des Vénitiens, mais bien aussi à ce que, plus encore que beaucoup de tableaux italiens de vente facile, ils se distinguent par leurs propriétés décoratives. Il se trouve cependant dans la foule des copies quelques bonnes œuvres d'art, de qualité supérieure, sur lesquelles je voudrais m'arrêter un instant.

Faisons tout d'abord une visite à Säfstaholm (Vingåker), où se trouve une collection appartenant au comte Frédéric Bonde, dans laquelle l'art italien est plus largement représenté que dans aucune autre collection privée de Suède. En jetant, avant

d'entrer, un regard sur le catalogue, on s'attend à se trouver en présence de véritables trésors, sous les noms de Giorgione, le Titien, Palma Vecchio, Rocco Marconi, Sebastiano del Piombo, G.-B. Moroni, Paul Véronèse, Andrea del Sarto, Garofalo, etc.[1]) Quelques minutes suffiront cependant pour réduire nos espérances et mettre une sourdine à notre étonnement. Nous ne tardons pas en effet à constater que la plupart de ces grands noms n'ont eu et n'ont peut-être encore aujourd'hui d'autre rôle à jouer que celui d'appeau, pour un grand nombre de visiteurs du moins. Des artistes ci-dessus nommés, Rocco Marconi et Paul Véronèse sont les seuls représentés par des œuvres que l'on peut appeler originales, ce qui n'empêche pas l'un des deux tableaux attribués au Titien d'avoir une valeur artistique et d'être en même temps d'un certain intérêt scientifique.

Avant d'entreprendre l'étude détaillée des tableaux vénitiens, je tiens cependant à remarquer qu'au nombre des toiles non vénitiennes (de maîtres italiens) qui se trouvent à Säfstaholm une petite toile, bien conservée, de *Federigo Barocci,* représentant la Mise au tombeau du Christ, et deux grands portraits attribués à *Pietro da Cortona* — Erik Dahlberg et le baron Cronstjerna — se distinguent seuls par des qualités artistiques dignes d'attention. Le critique impartial s'empressera de recouvrir tous les autres tableaux italiens du voile de l'oubli.[2])

---

[1]) Comparez: Les collections d'art à Säfstaholm (Konstsamlingarna på Säfstaholm), leur histoire et leur description, et La Galerie de tableaux Trolle-Bonde, à Stockholm, par le Dr Ludv. Looström. Stockholm 1882.

[2]) Je citerai à ce propos un vieux tableau ombrien, au Musée National (no. 214), lequel, quoique fort endommagé par une restauration, est digne d'intérêt par son style et sa composition. Il représente l'Adoration des rois, en une longue légende épique, à la manière bien connue du grand tableau de Gentile da Fabriano à l'Académie de Florence. Il est cependant fort inférieur à la belle toile, si pleine de poésie, de ce dernier artiste. Les figures sont assez raides et informes, mal dessinées et de proportions fort inégales. C'est ainsi par exemple que la madone est hors de proportion avec les rois agenouillés. Les mains et les pieds sont lourds et raides, sans compter que leur grandeur est peu naturelle. Je pense que ce tableau doit être attribué à *Benedetto Bonfigli*, le peintre ombrien un peu plus récent, dont les œuvres connues sont principalement réunies à Pérouse. Sa représentation de l'Adoration des rois à la pinacothèque de Pérouse offre plusieurs traits de style communs avec le tableau du Musée National, non seulement dans son ensemble, mais aussi dans certaines particularités, comme par ex. la forme des yeux, les têtes trop grosses comparées aux petits corps, les cheveux en tire-bouchon, etc. Bonfigli n'est pas un artiste supérieur, mais son sentiment plein de naïveté donne à ses tableaux quelque chose de poétique qui tient de la légende et peut nous captiver.

Le meilleur exemplaire de la partie italienne de la collection est le portrait d'un homme d'un certain âge, attribué au Titien (N° 213). Comme la plupart des autres tableaux italiens de Säfstaholm, ce portrait a été acheté par S. Exc. Gustave Trolle-Bonde en 1828 au peintre miniaturiste D. Bossi, en séjour alors à Vienne. En guise de paiement pour 20 tableaux attribués à des maîtres célèbres, il fut accordé à Bossi une assurance sur la vie de 100 ducats par an, annuité qui devait lui être payée jusqu'à sa mort, laquelle n'arriva cependant que 25 ans plus tard. S. Exc. Bonde paya ainsi ses tableaux fort cher, surtout si l'on considère les prix qui avaient cours à l'époque et les nombreuses non-valeurs de la collection Bossi.

Quant au portrait ci-dessus mentionné, Bossi était sans doute aussi convaincu que c'était un original du Titien que le fut jamais S. Exc. Bonde lui-même. Et cela ne saurait nous surprendre, car ce tableau se distingue incontestablement par plusieurs qualités générales propres au maître. Il me semble cependant ressortir d'un examen plus approfondi que la manière en est moins forte, la conception plus subjective, plus lyrique et intime que ce que nous sommes habitués à voir dans les mâles et vigoureux portraits du Titien. L'artiste a plutôt cherché à évoquer une certaine tonalité dans son tableau qu'à caractériser avec profondeur un être humain. Il y a quelque chose dans cette toile, plutôt peut-être dans l'interprétation, qui rappelle Giorgione.

Nous avons devant les yeux un homme âgé, aux longs cheveux noirs qui lui tombent presque jusqu'aux épaules; il est vêtu d'une espèce de costume noir avec coiffure de même couleur. La main gauche, qui tient le vêtement sur la poitrine, est seule visible. Un mur sombre forme le fond, mais à gauche la vue s'ouvre sur des collines vertes, où une bergère conduit un troupeau de moutons. Sans être beau au sens rigoureux du terme, ce noble et mâle visage fait une impression profonde et sympathique: on est involontairement saisi par ce regard interrogateur et l'air de volonté ferme et de souffrance muette qui se remarque sur ces lèvres minces, serrées.

Pour le chercheur qui n'a eu l'occasion d'étudier le tableau qu'en reproduction, deux noms d'artistes vénitiens devraient s'imposer tout d'abord, *Giovanni Cariani* et *Bernardino Licinio*. Ces deux peintres qui travaillèrent pendant la première moitié du XVIe siècle, ont fortement subi l'influence des travaux de Giorgione, et ils ont cherché à suivre l'illustre maître dans la mesure de leurs capacités.

Cariani est le peintre qui, en somme, a pénétré le plus avant dans la manière et l'esprit de Giorgione, et bon nombre des tableaux qui, aujourd'hui encore, passent pour être les œuvres de ce maître, du nom duquel on a tant abusé, peuvent à juste titre lui être rapportés.

La question du style artistique et de la manière de Giorgione, aussi bien que de celles de ses œuvres qui nous sont restées, demeure une des plus incertaines de l'histoire de l'art. A peine trouve-t-on deux critiques indépendants dont l'opinion concorde parfaitement au sujet de l'œuvre de ce maître. La contribution que le professeur A. Venturi a récemment apportée à cette discussion me paraît surtout digne d'intérêt en ce qu'il s'efforce de tracer la ligne de démarcation qui sépare la manière de Giorgione de celle de Cariani.[1])

On me permettra de donner ici en quelques mots l'opinion du savant critique italien sur le style artistique et l'œuvre de Giorgione. Ce n'est pas que j'identifie sans réserve ma manière de voir avec la sienne, — ce que je ne saurais faire, car je n'ai qu'une connaissance imparfaite de plusieurs tableaux dits de Giorgione, surtout en Angleterre. Cependant, ce que Venturi dit du maître me paraît être non seulement bien fondé au point de vue scientifique, mais encore basé sur une compréhension remarquable de la personnalité de l'artiste. Il est possible que Venturi se montre par trop rigoureux et rejette comme n'étant pas de Giorgine un trop grand nombre d'œuvres de sa dernière période de développement, œuvres que Herbert Cook et en partie aussi Berenson défendent avec enthousiasme comme authentiques; mais il atteint un résultat plus positif. Il nous trace dans ses articles, un portrait plus net de *l'artiste* Giorgione que Herbert Cook dans son livre. Le critique anglais revendique pour Giorgione, parfois avec beaucoup d'habileté, une foule d'œuvres (50 à 60) qui, dans plusieurs cas, du moins ainsi que j'ai eu l'occasion de m'en assurer moi-même, sont de valeur très inférieure et rappellent bien peu le Giorgione que nous révèlent ses œuvres authentiques. Herbert Cook[2]) insiste à plusieurs reprises sur ce qu'il ne s'agit pas de savoir si un ouvrage est suffisamment «bon» pour être de Giorgione, mais bien s'il est suffisamment «caractéristique» du maître. Or, rien n'est plus propre à induire en erreur que d'établir une pareille antithèse, car ce qui est caractéristique pour Giorgione comprend aussi une cer-

---

[1]) Il traite ce sujet dans la revue «*Arte*» 1900, ainsi que dans le magnifique ouvrage La Galleria Crespi in Milano, Note e Raffronti di Adolfo Venturi. Milano 1900.

[2]) Herbert Cook, Giorgione. Londres, G. Bell & Sons 1900.

taine mesure d'excellence artistique et peut-être même plus que l'auteur ne veut l'accorder. Mais ce n'est pas ici le lieu de discuter cette question qui ne se rapporte qu'indirectement à notre sujet.

J'ai dit plus haut que Venturi refuse de reconnaître comme étant de Giorgione plusieurs tableaux importants que jusqu'ici la science lui a presque unanimement attribués, comme par exemple le tableau bien connu «Le Concert» ou «La fête champêtre» au Louvre, dont la manière est décidément par trop grossière et lourde, un dessin trop rond et trop plein tant des figures nues que des plis bouffants des vêtements, pour être l'œuvre du délicat et moelleux quattrocentiste, qui n'avait pas encore atteint la maturité de son talent. C'est peut-être une œuvre de Cariani. Il en est de même des quatre portraits bien connus à Berlin, à Budapest, aux Offices et à la Galerie Borghèse, qu'il déclare indignes du génie de Giorgione. Le petit tableau, dont il existe plusieurs exemplaires, représentant le Christ portant sa croix (buste) — les meilleurs à San Rocco à Venise, et à la Galerie de Mrs Gardner à Boston — n'est pas non plus admis par Venturi comme étant de Giorgione lui-même. Il veut encore moins reconnaître comme siens les tableaux de la National Gallery: «L'Adoration des rois», «Vénus et Adonis», et «St Liberale». Le «Concert» du palais Pitti peut à plus juste titre être rapporté au Titien qu'à Giorgione.

Le savant professeur de Rome m'a déclaré, au cours d'un entretien, reconnaître une douzaine de tableaux en chiffres ronds, comme étant de Giorgione. Parmi ceux-ci viendraient en premier lieu: la Madone de Castelfranco, la «Famille» ou «Adraste et Hypsipyle» chez le prince Giovanelli, «Evandre et Enée» à Vienne, «Apollon et Daphné» au Séminaire Vescovile de Venise, l'«Epreuve du feu de Moïse» (la contrepartie: le Jugement de Salomon, est complètement recouvert de peinture) aux Offices, l'allégorie appelée l'«Age d'or» à la National Gallery, «Orphée et Eurydice» à Bergame, «Vénus» à Dresde, «Judith» à St-Pétersbourg, la «Madone tsigane» à Vienne (attribuée au Titien), un portrait d'homme à Budapest (attribué à Seb. del Piombo), une Madone de la galerie du Prado, un portrait d'homme dans la Galleria Querini-Stampali de Venise, et enfin le tableau nouvellement découvert par Venturi lui-même, «le combat de St. Georges et du dragon» qui appartient à la Galerie Corsini de Rome.

Toutes ces tableaux se distinguent par un dessin d'une grande finesse, ferme et minutieux, et par un coup de pinceau assez effilé.

Les figures sont allongées, souples, de proportions harmonieuses, avec des visages ovales, les mains et les pieds étroits et élégants (ce qui est tout à fait en contraste avec les personnages lourds de Cariani et de Campagnola). Les paysages, qui sont évidemment étudiés d'après nature (dans «Adraste et Hypsipyle» et où l'on peut nettement reconnaître les environs de Castelfranco), sont exécutés avec une grande exactitude de détails et une douceur indescriptible. En ce qui a trait au rendu de la forme, Giorgione est encore quattrocentiste, il n'a pas encore acquis le coup de pinceau large et vigoureux de la Renaissance en pleine maturité, mais ses couleurs ont l'éclat, le brillant et la force du soleil levant et ses sentiments ont déjà la profondeur et la chaleur du nouvel âge.

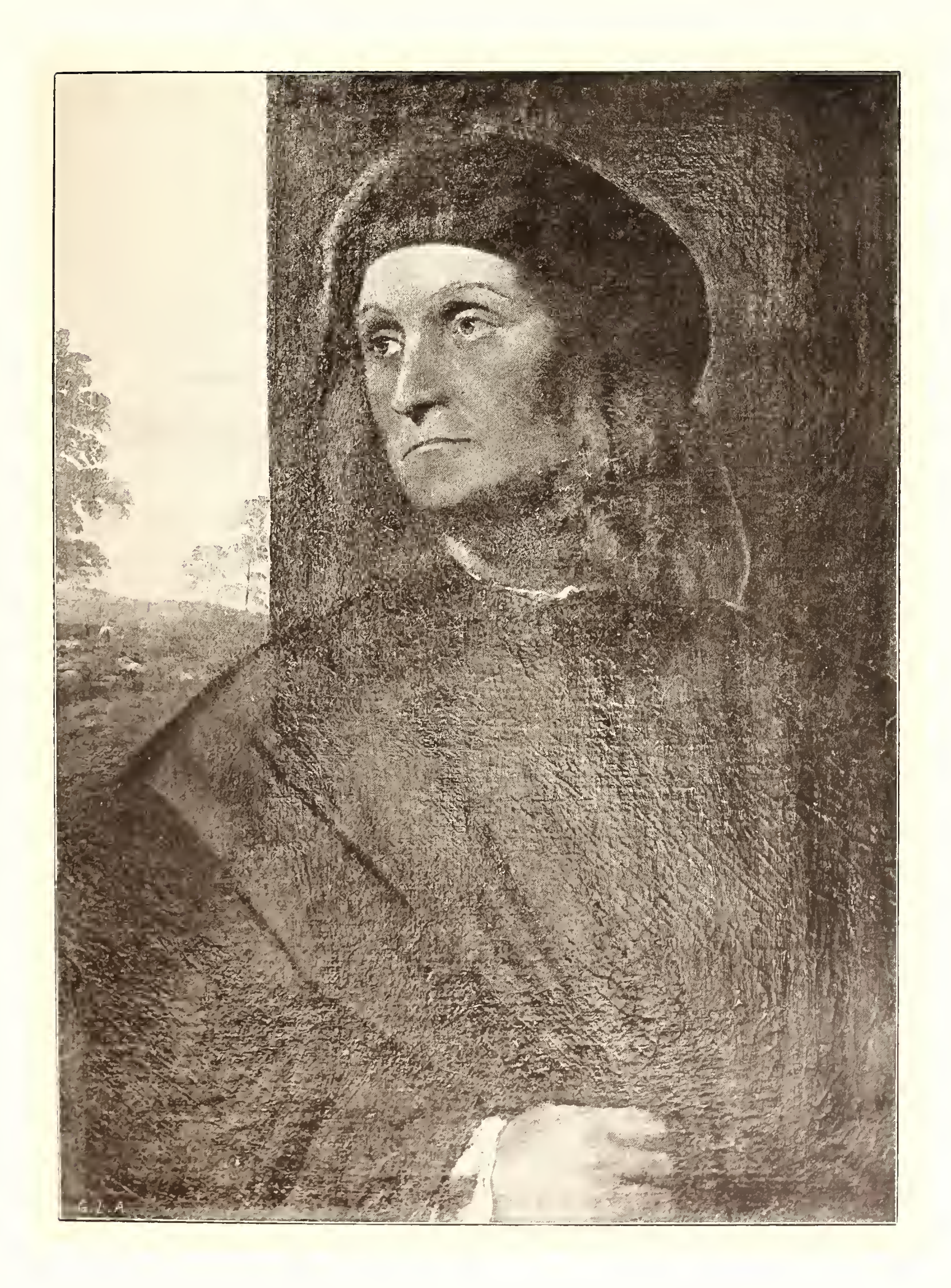
Les nombreux tableaux qu'on attribue à tort à Giorgione sont pour la plupart de Seb. del Piombo, de Cariani, de Campagnola, de Dosso Dossi, de Bernardino Licinio ou même de maîtres inférieurs. Ce serait sortir du cadre que nous nous sommes tracé ici que de nous arrêter à chacun de ces artistes; je me bornerai à dire qu'on réunit généralement sous le nom de Cariani les tableaux idylliques (paysages avec figures) qu'on ne reconnaît plus comme étant de Giorgione. Pendant une certaine période de son développement, Cariani semble avoir aussi imité Giorgione avec succès, mais il est beaucoup moins sûr que lui dans le dessin et plus grossier comme coloriste. Ses tons jaunes éclatants, qui deviennent toujours plus crus avec le temps, trahissent nettement son origine bergamasque. C'est avec raison qu'on a appelé les saints de Cariani des valets qui ont emprunté les vêtements de leurs maîtres.

Pour en revenir au portrait de Säfstaholm, nous constatons facilement en contemplant l'original que Cariani n'en est nullement l'auteur. L'ouvrage ne fait absolument pas voir son large pinceau ni ses fortes couleurs. La conception même de l'œuvre n'a rien qui le rappelle. Nous devons nous tourner vers un autre artiste de l'école de Giorgione des environs de 1530. Or, je n'en connais aucun qui convienne mieux que *Bernardino Licinio.*

Il serait difficile de tracer les limites du talent et de l'œuvre de cet artiste, car la science ne s'en est occupée qu'en partie. Ce qui ressort cependant clairement, c'est qu'il a subi fortement l'influence de Giorgione, plus peut-être en ce qui a trait à la conception qu'au rendu, et qu'il a été un artiste particulièrement fécond quoique inégal; dans sa vieillesse il paraît même être tombé jusqu'à transformer son atelier en fabrique de tableaux. Venturi lui attribue



Bernardino Licinio: Portrait d'homme.



pourtant un ouvrage aussi parfait que «La Schiavona» de la Galleria Crespi, un tableau où nombre de critiques veulent reconnaître un Titien primitif; d'autres (Herbert Cook) y voient le chef-d'œuvre de Giorgione, et Berenson une copie d'après Giorgione. Mais d'autres tableaux de Bernardino Licinio, par exemple un portrait de Seigneur aux Offices, sont d'une haute valeur artistique. Cette œuvre superbe (aux Offices) offre plusieurs points de ressemblance avec le portrait de Säfstaholm. Le paysage et les arbres sont traités exactement de la même manière, la disposition et l'expression sont les mêmes dans les deux tableaux. J'ai en somme l'impression que ces deux toiles sont dues à la même conception et aux mêmes aspirations artistiques. Pour ce qui est du coloris du portrait de Säfstaholm, il serait hasardeux de se prononcer, car il a souffert au cours des années, le paysage et certaines petites parties du visage ont été repeints; mais, tel qu'il se présente aujourd'hui, il est extraordinairement foncé pour un Bernardino Liciuio. Je dois cependant, à mon point de vue actuel, reconnaître que de tous les artistes avec lesquels j'ai eu l'occasion de lier connaissance, Bernardino Licinio est celui auquel on peut le mieux attribuer cet intéressant portrait.[1])

Une autre grande toile appartenant à la collection de Säfstaholm prétend aussi au glorieux nom du Titien. Comme elle est importante, au point de vue des dimensions du moins, et qu'elle a de plus excité plus d'attention qu'elle n'en méritait, même à l'étranger, je ne crois pas pouvoir la passer sous silence ici, quoique, au fond, il ne dût pas en être question dans une notice sur les bons tableaux italiens en Suède. Cette toile représente Suzanne et les juges, presque de grandeur naturelle. La femme nue est assise sur un banc près d'un bassin sous quelques pampres de vigne clairsemés, et derrière elle (à gauche du tableau) se voient les deux vieillards, dont l'un la saisit avidement par la taille et l'épaule. Elle a les regards levés vers le ciel avec une expression à la fois inoffensive et sentimentale qui ne révèle ni la pudeur féminine, ni l'étonnement, encore moins l'indignation ou la colère.

La première chose qui nous frappe à l'aspect de ce cette grande toile, c'est son coloris sans saveur, pâle et froid. Le corps de la

[1]) Un petit portrait d'homme au Musée National (No. 1061) est attribué sur le catalogue à Bernardino Licinio (?), mais sans motif selon moi. Le tableau fait voir tout autant l'influence de Brescia que de Venise, mais il est, si je ne me trompe, l'œuvre d'un artiste du Nord qui a étudié en Italie. Le nom de Juste de Gand a, dans un entretien, été prononcé par le docteur Th. Frimmel.

femme est blanc jaune, les vêtements bleu et jaune sont ternes, sans éclat, le paysage à droite est bleu gris et singulièrement vide aussi comme composition, et de même le velours rouge du manteau de l'un des vieillards est absolument terne et plat. Comme le Titien ou n'importe quel autre peintre expérimenté de Venise au XVIe siècle aurait su donner de l'éclat et de la vie à ces étoffes! Ce tableau, il est vrai, a été repeint en plusieurs de ses parties, mais il ne serait cependant pas juste de prétendre que ces remaniements lui ont fait perdre tout son caractère artistique, caractère dans lequel on aurait bien de la peine à reconnaître celui du Titien. Julius Lange, le célèbre historien de l'art, s'est exprimé dans une lettre, — je suppose que c'était dans un moment de faiblesse —, en termes très flatteurs sur ce tableau. Il déclare même pouvoir reconnaître dans certaines parties, surtout dans le vêtement et la chevelure de l'un des vieillards, le pinceau même du Titien.[1]) Il m'a été impossible de découvrir ce qui a pu amener le savant critique d'art à une pareille conviction. Je ne trouve pas plus de rapport entre ce tableau et les œuvres du Titien que, par exemple, entre les toiles de Carlo Dolci et celles de Raphaël. C'est probablement l'ouvrage d'un peintre du commencement du XVIIe siècle, qui ne s'est pas formé à Venise, qui y est venu pendant que l'influence du Titien s'y faisait sentir, mais seulement après avoir respiré l'atmosphère de la décadence de l'art dans un milieu où régnait l'influence de l'école romaine.

Un troisième tableau de la collection, représentant une «Halte pendant la Fuite en Egypte» est attribué au Titien, et jugé par Julius Lange comme étant «une belle œuvre authentique du Titien». C'est tout au plus si l'on peut rapporter ce tableau repeint à un *Savoldo* dont il rappelle tout particulièrement les plis grossiers, brusquement interrompus.

* *
*

Avant de continuer notre examen des tableaux vénitiens de Säfstaholm, accordons quelques instants d'attention à deux tableaux qui ont appartenu à la grande collection de tableaux Aspelin, mais qui sont maintenant la propriété de diverses personnes. Granberg a

---

[1]) Voir l'avant-propos du catalogue de Säfstaholm ci-dessus cité, où il est donné des extraits de lettres de Julius Lange.

inscrit et décrit ces deux tableaux dans son catalogue sur les collections privées en Suède (Nos 465 et 486), quoiqu'il s'exprime d'une façon un peu vague sur l'un d'eux, la Madone et de l'enfant, qui appartient à M. Chr. Aspelin.

La jeune et belle Madone est assise sur un banc de pierre à gauche de la toile. Elle regarde, un sourire maternel sur les lèvres, le vigoureux garçon que sa vivacité et ses mouvements feraient bientôt glisser de ses genoux si elle ne le retenait de ses deux mains. C'est un groupe plein de vie; notre attention se fixe surtout sur l'enfant déjà assez développé, en plein mouvement, une figure que Van Dyck a peut-être bien copiée, qu'il a en tout cas plus d'une fois imitée. La droite du tableau est occupée par un paysage au soleil couchant, plein de poétique rêverie, avec deux grands arbres se détachant vivement sur le ciel bleu qui brille à l'horizon en tons jaunes et rouges. — Nous retrouvons tout-à-fait la même composition dans le tableau N° 1113 de la Vieille Pinacothèque à Munich, où il passe pour un Titien authentique, sans doute surtout parce qu'il porte la signature: «Titianus fecit,» que Morelli déclare cependant apocryphe,[1]) le tableau en question étant, selon lui, un travail d'atelier auquel le maître n'aurait mis que la dernière main. Je ne veux pas me prononcer sur l'authenticité du tableau de Munich; mais il me semble que l'on peut encore, comme dans le tableau de Stockholm, y retrouver, en certaines parties, les traces évidentes du pinceau du Titien. Ces deux toiles ont subi des restaurations considérables qui leur ont fait perdre de leur force et de leur fraîcheur originales, défaut qui se remarque peut-être davantage dans le tableau de Stockholm, car les retouches y sont moins égales et plus maladroites. C'est ainsi que le visage de la Madone est complètement abîmé par une surcharge de couleur jaunâtre et dure; on remarque encore d'autres repeints en plusieurs endroits, comme par exemple dans le ciel, les jambes de l'enfant, etc. D'autres parties sont admirablement peintes, de main de maître; citons surtout le fichu et le côté droit du cou et de la gorge de la Madone, ainsi que le linge blanc sous l'enfant. Le paysage aussi (les arbres) est en partie intact, les couleurs y éclatent en tons savoureux et profonds. La madone y porte un manteau vert foncé (maintenant noir) sur une robe rouge, à la différence du tableau de Munich où la tonalité est verte et bleue. Grâce au peu d'habileté de l'artiste restaurateur qui

---

[1]) I. Lermolieff, Die Galerien zu München und Dresden, p. 81.

a eu affaire au tableau de Stockholm, on peut parfaitement distinguer l'ancienne couleur des retouches postérieures, ce qui permet de constater la maîtrise d'exécution des parties intactes. On peut à peine admettre qu'un copiste puisse imiter à ce point le coup de pinceau du maître. En bas, sur le banc de pierre, il se trouve certains restes de signes (ancienne couleur intacte) — Ti~~ — qui peuvent représenter une signature écrite à la hâte.

Il est probable que les tableaux en question ont été exécutés entre 1545 et 1550, à l'époque où le Titien avait déjà renoncé à sa manière de peindre si minutieuse, si délicate et si soignée, mais sans avoir encore développé la puissante manière de sa vieillesse. Il s'y montre complètement débarrassé de la facture traditionnelle, il a développé un style fort, personnel, son pinceau est large et pâteux; mais il ne recherche pas encore sciemment ces singuliers effets de coloris qui ont élevé les œuvres de sa vieillesse au niveau des meilleures de Rembrandt. Ses couleurs ne sont pas encore fondues les unes dans les autres, le maître ne les a pas encore vues dans ce jour indescriptible qui les estompe, les approfondit et donne à l'œuvre de ses dernières années cette force lumineuse intérieure, inconnue auparavant. Une chose à remarquer, c'est que le Titien — aussi bien que Rembrandt — fait usage des tons locaux les plus adoucis, les plus discrets précisément dans ceux de ses tableaux qui font sur le spectateur la plus grande, la plus profonde impression de couleurs; pour l'un et l'autre, l'éclairage est le moyen principal et le plus puissant d'atteindre et de rendre de grands et profonds effets de coloris. Mais du tableau en question, avec son harmonie de couleurs un peu grêle, il y a encore un grand pas à faire jusqu'aux œuvres mystiques et profondes de la vieillesse du Titien.

La seconde bonne toile vénitienne de l'ancienne collection Aspelin appartient maintenant à la comtesse douairière Julia von Rosen. Ce tableau est peut-être mieux connu et plus estimé que celui que je viens de décrire, en partie parce qu'il a figuré à l'exposition des anciens maîtres à Stockholm en 1884, en partie parce qu'il est revêtu d'une signature dont il n'est pas permis de douter; cependant ses mérites artistiques ne sont en aucune façon plus grands que ceux du précédent.

Ce tableau représente l'aventure amoureuse de Jupiter avec Io. Le léger et mondain Jupiter est assis dans la nue — une draperie de velours vert dissimule seulement ses hanches — et il tient la belle et tendre nymphe dans les bras. Celle-ci est vêtue d'une robe à moitié



Tiziano Vecellio: Madone avec l'enfant.


G.L.A.

ouverte, très courte, en soie d'un vert bleu chatoyant, qui laisse un sein à découvert. La longue chevelure ondulée éclate et brille comme une cascade d'or encadrant le visage fade et indolent. La chaleur intérieure et le sentiment font tout-à-fait défaut à ces deux figures, elles manquent tout à fait d'expression, la nymphe Io est une courtisane de profession. Le tableau en acquiert un caractère de frivolité que la jalouse Junon qui passe, en les épiant de son char attelé de paons, ne parvient pas à atténuer. Le fond se compose de masses nuageuses de couleur grise. Au bord inférieur à gauche on lit la signature: O. PARIDIS BORDONO.

Ce tableau est sous tous les rapports caractéristique de *Paris Bordone,* si même il ne le montre pas sous son jour le plus avantageux. En thèse générale, Paris Bordone est surtout remarquable comme peintre de portraits; aux Offices et à Londres aussi bien que dans d'autres musées encore, il existe de lui des portraits d'hommes qui, pour ce qui est du caractère, atteignent presque le même niveau que ceux du Titien, quoique la manière de traiter les couleurs ne soit pas aussi forte et aussi mâle, ni la conception aussi profonde. Mais c'est par un autre genre de tableaux que Paris Bordone a conquis une place dans l'histoire de l'art. Je veux parler de la nombreuse série de toiles bien connues où il expose ses plantureuses beautés vénitiennes plus ou moins déshabillées, aux cheveux dorés épars, aux grands yeux qui contemplent l'espace d'un regard distrait. Ces femmes de types assez uniformes sont représentées seules (en buste) ou en très intime liaison avec un compagnon. Ces tableaux ont sans aucun doute constitué un élément d'ornementation très recherché des nobles maisons vénitiennes pendant la seconde moitié du XVIe siècle. Ils unissent en effet une mesure suffisante de sensualité blasée à d'éminentes qualités de coloris et de décoration pour bien s'harmoniser avec la manière de voir et le ton social de l'artistocratie de Venise.

Ils n'ont pas de signification plus profonde. Qu'ils portent le titre de Mars et Vénus, Betsaba au bain, Sacra conversazione ou Pastorale, les acteurs ne changent guère de masque ou de caractère; à peine voit-on de légères modifications dans le costume et la composition. En outre, nous retrouvons constamment le même dessin raide, étrange, des figures aux lignes arquées, les mêmes grandes mains à l'index crochu. Il existe plusieurs de ces tableaux de Paris Bordone sous différents noms, lesquels rappellent beaucoup «Jupiter et Io», non seulement par leur caractère, mais encore par la composition.

Je me bornerai à indiquer ici les scènes d'Amour et les Bergères dans la National Gallery (Londres) et dans la Galerie Crispi (Milan).

Ce qui précède suffira pour montrer que Paris Bordone n'aurait jamais acquis la place proéminente qu'il occupe dans l'histoire de l'art, s'il n'avait possédé des qualités tout-à-fait extraordinaires comme coloriste. Ce n'est que dans une de ses œuvres qu'il se distingue par un magnifique talent de composition et par une certaine force d'imagination: dans le tableau d'un superbe coloris qui représente le Pêcheur remettant l'anneau de St Marc au Doge (à l'académie de Venise). Dans le domaine de la couleur, Paris Bordone atteint des effets merveilleux. Il a le don de répandre les rayons d'un chaud soleil sur ses nymphes indolentes et sur ses bergers ivres d'amour, et ces beaux reflets vous font presque oublier le vide et la nullité de la composition. En dépit de la restauration que «Jupiter et Io» a subie, ce tableau, dont des parties entières ont même été repeintes, donne encore une assez bonne idée du vigoureux coloris du peintre et de son rare talent à reproduire les étoffes de soie chatoyante.

A peu près contemporain de Paris Bordone, mais inférieur à lui pour le coloris, nous trouvons *Rocco Marconi*, un peintre dont la collection de Säfstaholm — à laquelle nous revenons maintenant — possède une œuvre, le No. 182. Ce tableau représente le Christ et la femme adultère, sujet favori de Rocco Marconi[1]). Les tableaux qu'il a faits sur ce thème, avec de légères variantes, sont légion; rien qu'à Venise il s'en trouve trois: à l'Académie, au Palazzo Reale et chez le prince Giovanelli. S'il faut en croire une notice du catalogue, le tableau de la collection de Säfstaholm se serait trouvé autrefois dans la ville des lagunes, en l'église San Giorgio Maggiore, d'où il aurait été enlevé par le général Bonaparte pour venir échouer après maints détours à Ratisbonne, où Bossi l'acheta pour S. Exc. Bonde. Pendant ses pérégrinations, malheureusement, ce tableau a subi des restaurations aussi désastreuses que répétées; il n'est plus maintenant que l'ombre de ce qu'il a été. L'harmonie primitive des couleurs a complètement disparu, les tons ont perdu toute transparence; la petite échappée de paysage à gauche peut seule nous donner une idée du talent personnel de Rocco Marconi; il est acceptable, comme tous les paysages de Marconi, mais insignifiant si nous le comparons, par exemple, avec le grand et riche paysage de la

---

[1]) Signé sur l'un des pilastres: Rochus Marchonius.

PARIS BORDONE: Jupiter et Io.



Descente de la Croix à l'académie de Venise. Les visages et les mains des personnages ont aussi beaucoup souffert de surcharges maladroites; il n'y a que la figure du Christ avec son manteau vert éclatant et la tunique rouge pour laquelle le peintre restaurateur semble avoir gardé une certaine vénération. Ce tableau ne peut du reste que justifier le jugement que porte Burckhardt sur tous les autres, qui se trouvent à Venise: «ils ont été remontés sans âme.»

En même temps que ce tableau absolument ruiné, S. Exc. Bonde acheta en 1829 à Ratisbonne un petit tableau représentant le Christ présenté dans le temple (No. 220), dont Bossi dit entre autres: «Ayant eu l'occasion de voir les galeries les plus distinguées de l'Europe, je n'y ai rien vu d'aussi supérieur que ce tableau de Paul Véronèse comme tableau de chevalet.»[1] L'adroit marchand de tableaux ne semblait pas craindre du moins de rehausser la valeur de ce tableau. Mais ce fut aussi le dernier achat que S. Exc. fît chez lui.

Il y a pourtant quelque vérité dans les paroles de Bossi. Le tableau en question est bien une œuvre originale de *Paul Véronèse*, mais elle est de peu d'importance. Il porte, sur la marche de l'escalier à droite, une signature très foncée mais parfaitement lisible, au dessus de la jambe du mendiant agenouillé: PAOLO CALIARI f., quoique le catalogue prétende qu'elle ne se voie plus (mais qu'elle dût exister, d'après une ancienne notice).

La composition est majestueuse et pleine de vie. L'architecture y joue un certain rôle, comme toujours chez Paul Véronèse. La scène se passe dans l'intérieur d'un palais aux dalles de marbre de différentes couleurs, aux hautes colonnes vertes et blanches. A l'arrière-plan, on voit un grand escalier libre, sur la balustrade duquel se penchent trois spectateurs. Les acteurs sont Marie qui, suivie de Joseph et d'une jeune femme portant dans une cage les deux colombes du sacrifice, présente, agenouillée, l'enfant Jésus au grand-prêtre, vieillard à la barbe argentée, au collet d'hermine, qui gesticule avec vivacité de la main droite; puis les enfants de chœur au nez camus, aux vêtements de couleurs éclatantes, et enfin, surtout, agenouillé au premier plan, le mendiant déguenillé, qui rappelle Paul Véronèse lui-même. Tous ces personnages portent nettement l'empreinte de la main du grand peintre, il s'est souvent servi de ces mêmes types. Il n'était pas de ceux qui recherchent

[1]) Voir l'avant-propos dans le catalogue de Säfstaholm.

une grande profondeur dans le caractère ou dans les changements fréquents d'idées. Je ne serais pas étonné qu'il ne se trouvât quelque part un tableau représentant le même sujet, mais sur une plus grande échelle, quoique je n'aie pu en découvrir aucun. Les couleurs de cette toile sont encore relativement fraîches, les vigoureux tons rouges, bleus, jaunes et verts des différents vêtements ainsi que la chape bleu d'acier du prêtre reluisent et éclatent encore, grâce à leur facture abondante, mais le tableau doit avoir souffert dans le cours des temps; du moins n'y retrouvons-nous rien de la belle teinte gris d'argent qui enveloppe les meilleures œuvres de Paul Véronèse comme d'une vaporeuse et mystique buée de soirée de printemps.

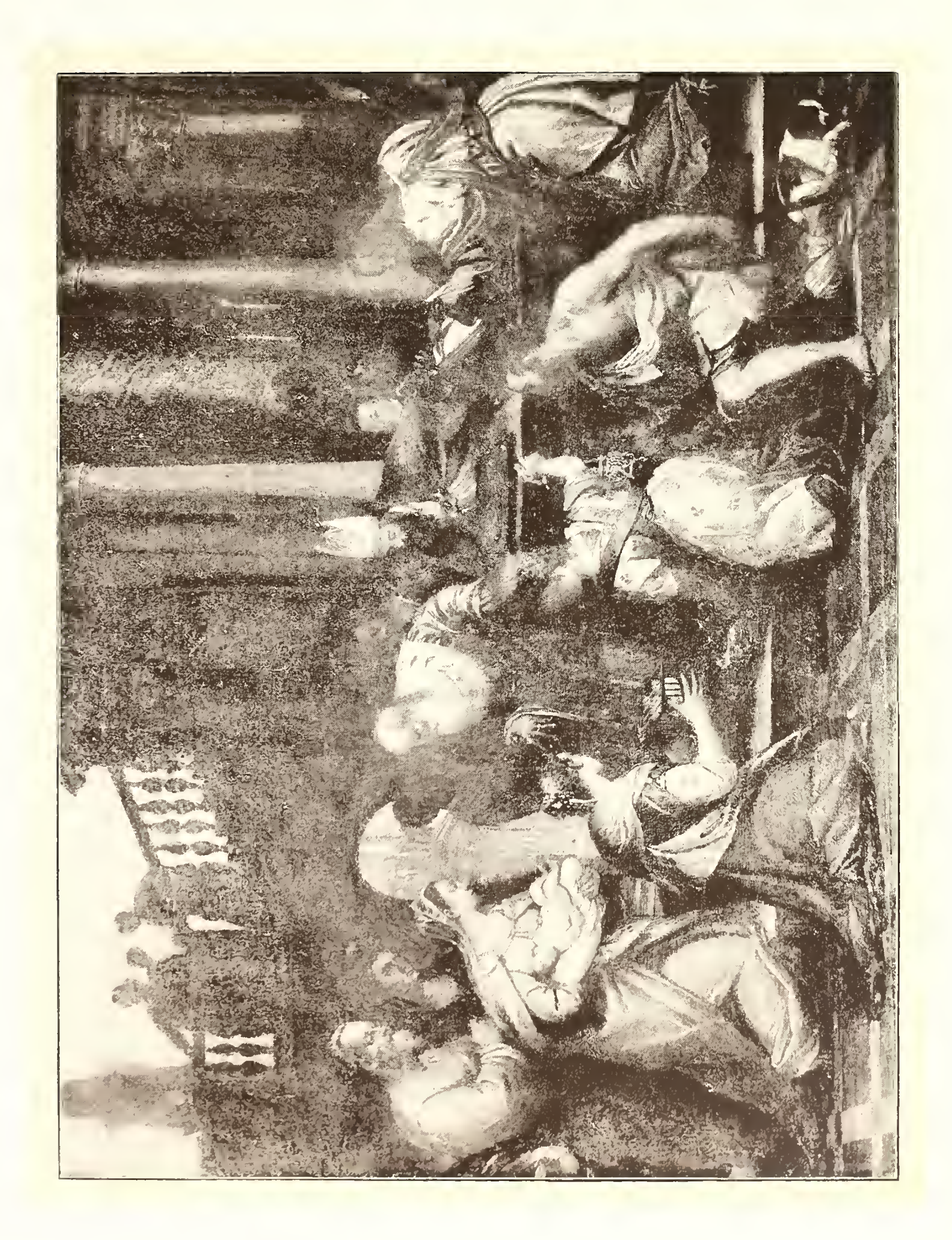
Je mentionnerai encore, dans ce même ordre d'idées, un tableau vénitien du Musée National, représentant la Sainte famille et Catherine d'Alexandrie, et attribué, dans le catalogue des maîtres étrangers, à l'école de Paul Véronèse (No. 41). Le mérite de ce tableau réside principalement dans les étoffes fortement peintes, — en particulier la robe aux reflets d'or de Catherine —; mais la facture en est d'ailleurs très grossière, et les carnations d'un rouge brun exagéré. Et pourtant ce tableau n'est pas une copie, c'est l'œuvre originale d'un peintre de second rang dans le cercle de Véronèse.

A l'époque où Paul Véronèse et son école développaient la peinture aristocratique de la voluptueuse existence des fêtes, que le luxe et le faste du temps entretenaient alors, il se forma au milieu du vaste domaine de l'art vénitien, une peinture plus simple, plus rustique, un art spécial qui s'éprit des côtés modestes de la vie rustique et s'attacha à rendre par la couleur les joies de la campagne. C'est la famille Bassano que sa fructueuse activité place à la tête de cette nouvelle pléïade d'artistes.

Jacopo Bassano et ses deux fils *Leandro* et *Francesco* sont les premiers artistes italiens qui cherchent leurs sujets dans la campagne, les premiers qui étudient au point de vue de l'art les fermes des paysans et les étables avec leur bétail, les bergers et leurs troupeaux de moutons et tout ce qui s'y rapporte. Leur tempérament et leur faculté de conception semblent du reste faits exprès pour ces sujets sains et robustes. Ils ont le sang calme et le vigoureux poing du campagnard, mais rien de la souplesse et du raffinement intellectuel, qui distinguaient alors (et aujourd'hui aussi) les peintres des villes. Cette tendance artistique les mettait plus directement que les autres peintres en contact avec la nature même — le paysage. Ils ne développaient pas seulement leur capacité d'observer toutes les



Paolo Veronese: La Présentation au temple.



particularités de la nature, ses clartés et ses ombres, ses phénomènes d'éclairage et ses changements de couleurs et de nuances, mais encore leur faculté de les rendre avec art. Ils devinrent en un mot et dans l'acception moderne du terme les premiers paysagistes de l'art italien, les premiers qui étudièrent et peignirent la campagne telle qu'elle est en réalité, sans l'arranger ou la composer selon les exigences d'un fond de tableau. Ils découvrirent des tons et des valeurs pour rendre les effets d'atmosphère et de lumière, et on les voit souvent se lancer dans les contrastes de couleurs les plus audacieux. Nous trouvons dans leurs œuvres des vert émeraude d'une profondeur inconnue chez d'autres peintres, des jaune topaze intenses et des noirs luisants comme on n'en trouve chez aucun de leurs contemporains ou de leurs successeurs. Les plus jeunes membres de la famille Bassano descendent cependant jusqu'à une surproduction éhontée, et dans la multitude inouïe des produits de leur fabrication nous trouvons souvent des contrastes de couleurs si criards et des ombres si noires, que leurs tableaus n'ont plus l'air que d'une carte d'échantillons de couleurs plus ou moins diaprées.

Le Musée National possède deux bons tableaux de l'un des jeunes Bassano. L'un est une très grande toile représentant le Festin d'Antoine et de Cléopâtre, — par conséquent un sujet tout à fait extraordinaire pour ces artistes, quoiqu'il soit traité avec une certaine simplicité et une robustesse passablement agreste. Or, le tableau est pourvu d'une signature très nette, de sorte qu'aucun doute ne saurait exister sur l'identité du peintre; on lit en effet à gauche sur la première marche d'escalier: Leander A./Ponte Baso-F.[1])

Leandro Bassano est le plus distingué des deux fils de Jacopo. Il a sans aucun doute assisté son père dans l'exécution d'une foule de ses tableaux, tout en en peignant lui-même d'une grande valeur artistique. Les toiles qui lui sont attribuées se distinguent d'ordinaire par leurs couleurs profondes et nous ne pouvons par conséquent que nous étonner de la tonalité gris clair de la grande toile du Musée National. Les tons locaux ressortent cependant bien; par exemple la toque d'un rouge intense et le vêtement vert du valet de table, le vêtement bleu du gros chef de cuisine, la tunique verte du robuste serviteur en train d'aligner les assiettes et enfin le ciel bleu clair du paysage du fond. Les types sont ronds et cam-

[1]) Voir le Catalogue des maîtres étrangers au Musée National (N° 133) où, là aussi, la signature est en fac-similé.

pagnards, la tonalité lourde; nous ne trouvons rien ici de l'éclat somptueux que Paul Véronèse aimait à répandre sur des compositions de ce genre. Le tableau éveille cependant un intérêt plus qu'ordinaire, surtout aux points de vue que nous avons indiqués, et il occupe avec raison une place très importante parmi les œuvres de Leandro Bassano.

Un autre tableau plus petit du Musée National (N° 132) me paraît également pouvoir être attribué à Leandro Bassano, ce qui est du reste indiqué — quoique avec un point d'interrogation — sur le catalogue. Il représente Ste Anne sur un trône faisant l'instruction de la Vierge; des religieuses en adoration sont rangées auteur du trône. Le manteau de Ste Anne, très empâté, a des reflets d'émeraude caractéristiques pour Bassano et les robes des religieuses sont d'un noir luisant sur lequel leurs voiles blancs ressortent vigoureusement. L'atmosphère vert bleu du paysage est rendue avec largeur et beaucoup d'effet. Le tableau est un témoignage caractéristique et bien conservé du talent artistique de Leandro Bassano, mais il ne saurait nullement se comparer au précédent.

GIOVANNI BATTISTA TIEPOLO

ET

LA SUÈDE

GIOVANNI BATTISTA TIEPOLO

ET LE PROJET DE L'APPELER EN SUÈDE

On caractérise d'ordinaire l'activité artistique de *Giovanni Battista Tiepolo* en l'appelant la dernière floraison de l'admirable été, si riche en chefs-d'œuvre, de l'âge d'or de la Renaissance vénitienne. Cette manière de voir est juste assurément et bien fondée, en ce sens qu'il se basait sur les traditions de l'époque précédente et à plusieurs égards s'inspirait directement des travaux de Paul Véronèse. Personellement en revanche, par son tempérament et sa manière de percevoir, Tiepolo représente une nouvelle époque, une nouvelle ère artistique: le rococo. C'est cependant un peintre de rococo d'un tout autre genre que ne l'étaient les artistes français de cour, enjolivés, raides et maniérés, qui sortaient de terre à l'époque du «grand siècle» comme des champignons après la pluie. Son talent vraiment individuel et de bon aloi — surtout comme coloriste — le place au niveau, sinon des héros, du moins des vrais maîtres de l'art de la peinture. Son idée de la vie même, de la beauté sensuelle de la forme et du mouvement, suffit, indépendamment de toute recherche de l'élégance et de la distinction, pour se mettre en lumière. En dépit du fait que ses personnages ont souvent l'air de vouloir s'élever au-dessus du commun des mortels dans une arrogante insociabilité, et que ses femmes ont un vrai port de reine, tous ses personnages trahissent le sang ardent qui coule dans leurs veines et la vivacité de leur esprit; ce sont des yeux expressifs, qui offrent ou

qui demandent, et des lèvres qui expriment la componction religieuse ou la sensualité.

Tiepolo est avant tout un peintre ami de la décoration. Il est passé maître dans l'art de couvrir de vastes coupoles et de grands plafonds de couleurs claires, aériennes. C'est avec une hardiesse et un sans-gêne qui sont parfois poussés jusqu'à jeter le trouble dans l'âme du spectateur, qu'il étale ses gigantesques plafonds. Il remplit généralement ses grandes surfaces de nuages aux moelleux contours, dans lesquelles il jette quelques figures dispersées; — ici on voit pendre deux jambes, plus loin ce sont deux bras qui sortent — sans plan préconçu, au hasard, semble-t-il, mais d'un admirable effet décoratif. Il excelle dans les raccourcis et dans le rendu de toutes sortes d'artifices d'optique, ce qui a fait dire qu'un grand nombre de ses peintures sont plutôt des tours de force que des œuvres d'art. Le point faible de Tiepolo comme artiste, c'est son manque d'ingénuité.

Plus qu'aucun autre peintre italien, il est digne d'attirer l'attention des Suédois qui s'occupent de critique d'art. En effet, non seulement il est représenté chez nous par un nombre extraordinaire de bons ouvrages, mais il se trouve en relations directes, personnelles avec l'histoire de l'art suédois. Nous allons voir de quelle manière et jusqu'à quel point.

Nous pouvions deviner d'avance que c'est par Charles-Gustave Tessin que la Suède a été mise en contact avec le dernier grand artiste italien, car aucun Suédois n'a jamais formé comme C.-G. Tessin un chaînon vivant entre l'art national et celui de l'étranger; nul ne s'est efforcé avec plus de dévouement et de discernement que lui de développer la vie artistique en Suède. En Octobre 1735, Tessin se rendit à l'étranger, — à Vienne et à Venise, — afin d'y chercher un artiste pour décorer l'intérieur du Palais royal, qui approchait de son achèvement. Voici ce que dit au sujet de ce voyage le procès-verbal de la délégation de la construction du Palais, en date du 15 Juillet 1735:[1]) «Puis M. le Comte a aussi demandé à S. M. de pouvoir se rendre à Venise en Italie, en passant par Vienne, pour y chercher un peintre en plafonds, puisque les prix du travail y sont plus bas que chez les Français et qu'il veut conclure pour le prix le plus avantageux».

Nous pouvons suivre très exactement les péripéties et l'itinéraire de ce voyage au moyen de la collection des brouillons de lettres

---

[1]) Conservé aux Archives du Palais.

qui se trouve aux archives du Royaume. Tessin envoie à ses parents et à ses amis des lettres aussi longues que fréquentes sur tout ce qu'il pense et tout ce qui lui arrive en pays étranger. Au nombre de ceux à qui il écrit le plus souvent, nous citerons le comte Nils Bielke à Rome, le beau-frère de Tessin, — le baron Sack à Bergshammar, — et le surintendant de la construction du Palais, Carl Hårleman. Ce dernier surtout a reçu quelques lettres qui nous intéressent particulièrement, parce que Tessin y fait part de ce qu'il pense des peintres étrangers et de l'espoir qu'il a d'engager pour la Suède un artiste éminent, capable de peindre les plafonds (måhla uti taket). Cependant le voyage s'effectua avec une grande lenteur.

Le 27 Octobre, notre voyageur se trouve à Stralsund, le 11 novembre à Leipzig, le 22 novembre à Prague, les premiers jours de Décembre enfin à Vienne; sa première lettre de cette ville est datée du 6 Décembre. Il ne tarde pas à trouver accès dans la société la plus distinguée des princes, archiducs et autres personnages de haut rang, sur la «chronique intime» desquels il envoie souvent des morceaux piquants; mais nous ne pouvons nous arrêter ici sur ce chapitre éminemment intéressant. La première fois qu'il parle de sa mission d'engager un «peintre de plafonds», c'est dans une lettre du 8 Février 1736 adressée à C. Hårleman. Il dit entr'autres:[1])

«Je compte vraiment bien de faire une scapade à Venise, et s'il y a moyen d'avoir un peintre de là, je l'aurai. En tout cas, j'en connais icy, et qui sont meme exellens. Ce n'est pas tant le gout de Bibiena, je me retracte là dessus, c'est peut-être celuy de Pozzo, qui a peint icy plusieurs églises et Sallons, de sorte que son esprit anime encore plusieurs virtuosis. C'est aussi l'unique chose dans laquelle ils exellent; car pour les Tableaux de Cabinet, ils restent en arrière».

Il ajourne cependant toujours son voyage à Venise par suite de circonstances dont il ne parle pas en détail, mais qui paraissent l'irriter fort.

Le 4 Avril 1736 il écrit à Hårleman:

«On ne daigne pas seulement me répondre sur mon voyage de Venise et néanmoins voicy l'Ascension, qui s'achemine. Je puis pourtant vous assurer, que faute d'autres j'ai icy en mains un petit

---

[1]) L'orthographe et l'accentuation défectueuses sont reproduites d'après l'original, dicté par Tessin à son secrétaire.

Peintre Italien qui fait merveilles. Il vient d'achever une église et a réussi également dans la Perspective et les Figures. Il est vrai que le ton de ses couleurs est un peu clair, mais outre qu'il s'en pourroit corriger, je pense, que ce n'est pas un defaut pour les endroits ou nous l'employerons et qui demandent à être haussés. Au reste je ne vois pas qu'on puisse l'avoir ni luy, ni un autre, à moins de 1000 écus[1]) en Espèce. Canaletti n'est que pour les Tableaux de Cabinet.»

Il serait difficile de dire à quel jeune peintre vénitien (?) Tessin fait ainsi allusion; mais il est probable qu'il ne s'agit que d'un talent assez médiocre, dont l'histoire de l'art a à peine gardé le nom. La question délicate des honoraires est mise ici au premier plan pour la première fois.

Il se flatte de l'espoir de pouvoir engager un peintre de talent à venir en Suède pour mille écus par an! Comme on le verra cette question devint par le suite la pierre d'achoppement sur laquelle l'entreprise finit par échouer. Le 21 Avril, Tessin écrivait à Hårleman:

«On m'a parlé et fortement recommandé un peintre nommé Tiepoli. Le connaissés Vous, par hazard? Je pense vous avoir mandé qu'il y en a icy des tolérables et même davantage; mais pour les Architectes, Libera nos Domine! Ils ne savent rien; Ils n'ont rien vû et ne veulent rien voir, pour ne pas copier disent ils, et pour devoir tout à leur propre génie!»

Tessin entend pour la première fois parler du plus grand peintre de son temps, mais il ne connaît pour le moment aucune des œuvres de Tiepolo. Celui-ci, qui était alors âgé de 40 ans, n'avait pas non plus encore acquis la renommée universelle à laquelle il devait atteindre 20 ans plus tard, alors que, comblé d'honneurs, il était accablé de commandes par des notables de sa ville natale aussi bien que par des rois et des princes de l'étranger. Ce ne fut à proprement parler qu'après son séjour à Würzbourg de 1750 à 1753, où il remua l'or à la pelle (il reçut une rémunération de 21000 florins outre 2000 pour frais de voyage) qu'il devint une célébrité européenne. Jusque-là sa réputation d'artiste ne doit pas avoir beaucoup dépassé le cadre assez étroit d'amis de l'art qui voyaient

[1]) 1 Ecu = 6 Livres (1726).

à juste titre en lui une étoile naissante, autour de laquelle tous les contemporains pouvaient s'unir dans la même admiration absolue que les siècles précédents avaient voués au Titien ou à Paul Véronèse. Il n'était pas encore, à ce moment-là, gâté par les avantages pécuniaires, comme il le fut plus tard, quoiqu'il convienne de se rappeler que dès son enfance Tiepolo fut habitué à une vie luxueuse de salon et ne savait absolument pas ce que c'était que la modestie.

On ne peut par conséquent que s'étonner de la naïveté de Tessin quand il laisse percer son dépit de ce que Tiepolo ne veut pas se contenter des très modiques avantages pécuniaires qui lui furent offerts pour venir en Suède. Il est certes bien à regretter qu'on ait été si mal renseigné à Stockholm au sujet des prix qu'il était d'usage alors comme aujourd'hui d'offrir à un génie dépassant de beaucoup tous les concurrents, et qu'on ne fît pas tout ce que l'on aurait pu faire pour satisfaire aux conditions qu'il posait. Mais n'anticipons pas sur les événements.

Les lettres suivantes de Tessin et de Hårleman jetteront de la lumière, non seulement sur la façon dont on envisageait les choses en Suède, mais aussi jusqu'à un certain point sur la position de Tiepolo vis-à-vis de l'art italien de son temps et son œuvre avant 1737 (les fresques de Valmarana) qui jusqu'ici est demeurée à peu près inconnue à l'histoire de l'art.

Vers le milieu ou la fin de Mai 1736 Tessin se trouve enfin en état d'entreprendre le voyage de Venise, mais sa visite est inopinément courte; il reste dans la ville des lagunes à peine plus de quinze jours et le 3 Juin déjà il retourne à Vienne. A Venise, il n'a pas le temps d'écrire de lettre d'art; ce n'est qu'une fois de retour à Vienne qu'il envoie une épître à Hårleman sur ses expériences et sur les impressions qu'ont faites sur lui l'art et les artistes de là-bas. Il écrit le 16 Juin 1736:

«Il est constant que l'école de Venise est sur un tres bon pied, et qu'elle se distingue en Italie; mais parmi tous ces Virtuosis, il y en a peu ou point qui nous conviennent. Passons, s'il vous plait, ces mess:rs y en revüe! 1° *Canaletti*, Peintre de Vües, fantasque, bourru, Baptistisé, vendant un Tableau de Cabinet (:car il n'en fait point d'autres:) jusqu'a 120 sequins, et étant engagé pour 4 ans à ne travailler que pour un marchand Anglais, nommé Smitt. Cassé. 2° *Cimaroli*, peint dans le même goût; mais n'est pas encor arrivé

au bout de l'Echelle, du reste gâté par les Anglais, qui lui ont imaginé que le plus petit de ses Tableaux vaut 30 sequins, et outre cela, nullement propre à nos vües. Cassé. 3° *Pittoni,* Peintre d'Histoire, passe malgré mon avis pour le meilleur. Je suis persuadé, que sa manière ne vous plairoit pas. Il donne le clair du Cortona et j'ai vû de luy des figures assises si longues, qu'on voyait bien que Deffense leur était faite de se lever; Comme il a la réputation pour luy, il sait en profiter; ainsi Cassé. 4° *Piazetta,* grand dessinateur et peintre tres entendû qui merite la première place, accordée au précédent. Mais sa manière est fort finie; et par conséquent extremement lent. Cassé. 5° *Burstaloni* peint al fresque et à l'huile, bien et bon marché; mais sa composition est peu de chose, et ne sauroit passer une moyenne toile. Cassé. 6° *Palazzo* a du gracieux et une maniere particuliere; mais dessine mal et ne peut grouper trois figures. Cassé, Cassé. 7° *Noghari,* admirable en act, diligent, imitant la Nature comme un Flamand; mais si vous voules des corps pour ses têtes il faut les faire faire par un autre; Cassé. 8° *Antonio Joli,* élève de Bibbiena peint la Cène à St Giov. Chrysostomo et fait assés bien les vües et l'Architecture; mais le Boulonois, qui est icy à Vienne vaut mieux; ainsi ce n'est qu'au defaut de ce dernier, qu'il Passe. 9° *Tiepolo,* dit *Tiepoletto* est fait expres pour nous. Il est sectataire de Paul Véronése; — Ainsi comme vous le dites fort bien: Tout est dans ces Tableaux richement vetu jusqu'aux Gueux etc. Mais n'est-ce pas la grande mode? Au reste, il est plein d'esprit, accomodant comme un Taraval, un feu infini, un colorit éclatant, et d'une vitesse surprenante. Il fait un Tableau en moins de tems, qu'il n'en faut à un autre pour broyer les couleurs. Comme il est actuellement occupé chéz le Noble Cornaro pour 5 à 6 mois: [1]) ainsi je n'ai jamais pû obtenir une Reponse positive; cependant il paroit disposé à venir. Mais ce que vous me dites des Finances, me fait trembler.

---

[1]) *Meissner* dit dans sa monographie de Tiepolo (Knackfuss, Künstlermonografien XXII) qu'on n'en connaît aucune œuvre authentique de la période 1712 à 1737. Le fait qu'il travailla en 1736 pour la famille Cornaro devrait pouvoir mettre le critique sur la bonne voie; mais je n'ai pas eu jusqu'à présent l'occasion d'en tirer aucune conséquence directe. Peut-être pourrait-on rapporter à cette période de son activité artistique un tableau qu'il aurait exécuté au palais des Doges et qui représente la victoire de Giorgio Cornaro et d'Alviano sur les Allemands et qui est gravée par A. Zucchi. Voir l'ouvrage en question, p. 17. — Tiepolo demeurait à cette époque dans le voisinage de S. Silvestre à Venise, mais il avait probablement déja exécuté des peintures en dehors de sa ville natale, par exemple à Bergamo.

Expliqués vous, s'il vous plait, plus précisément la dessus, car il faut au moins une somme de 1500 Ecus. Je ne connais à Venise qu'un seul sculpteur, nommé Gaï, un demi Michel-Ange; mais si fort gâté par les Anglois qu'il demande et obtient 80 sequins pour la moindre petite Statue. En général, par toute l'Italie la Sculpture a donné du nez par terre et Beletti vaut mieux que tous les Italiens ensamble, excepté le grand Gaï. Vous comprenés bien par tout ceci, mon cher Hårleman, que je n'ai fait que reconnoître le pays. Outre que tous ces Messieurs ont leurs engagements, il m'est important de savoir la Somme qu'on peut employer sans trop de préjudice pour les Batiments et le nombre qu'il faudra afin de proportionner, pour la première fois de ma Vie, la Depense suivant les revenus. — — — — — A'propos. Vous ai-je dit; mais ou pourrai-je l'avoir dit? que j'ai acheté plusieurs Tableaux à Venise: En voicy le Catalogue 1° Une vüe par Canaletti.[1]) Deux autres par Cimaroli, un Portrait par Nazari, une Ste Vierge par Polazzo, Deux Vües par Richter, Deux têtes par Burstaloni, Quatre autre par Noghari,[2]) six Tetes aux deux Crayons par Piazzetta, St Roche par Pittoni, Danaë par Tiepolo[3]) La Decollation de St Jean par le même,[4]) Deux miniatures — — —» (le brouillon s'arrète ici, la fin manque.)

Il semble que cette lettre fût déjà parvenue à Hårleman le 25 Juin; en effet, il écrit à Tessin, sous cette date, ce qui suit:

«Je suis charmé que le Tiepoletto ne paroit point éloigné de nous honorer de sa visite et il me semble que son goût, sa vitesse et son humeur docile merite bien au moins quinze cent Ecus, quelques minces que soient nos finances, qui par le départ de varin,[5]) qu'il a été impossible de retenir, joint à celui de deslaviers[5]) pouront certainement suffire à le rendre content, outre que le cuivre une

[1]) Probablement le N° 49 au Musée National. Une grande et excellente vue du Canal Grande.

[2]) Tous les quatre appartiennent au Musée National N°s. 112, 113, 114, 115 (le N° 113 est déposé à Hernösand).

[3]) Chez M. Per Swartz, négociant à Norrköping.

[4]) Le N° 188 au Musée National. Il est probable que plusieurs de ces tableaux vénitiens achetés par Tessin ont appertenu à l'Etat et ont été relégués hors du Musée National.

[5]) Ce sont là, semble-t-il, les noms de travailleurs étrangers employés à la construction du Palais. Hårlemau fait rarement usage de majuscules.

fois acheté fera place par la suite à bien de ces dépenses décorantes. Souffrés donc, mon cher comte, que je vous supplie de ne le point laisser echapper.»

Il semble que jusque-là Hårleman fût plein d'espoir et crût à une heureuse issue des négociations avec Tiepolo. Mais le vif intérêt qu'il portait à la chose le rendait peut-être un peu trop optimiste et lui faisait oublier que la vertu du vrai fonctionnaire, qui naturellement présidait au conseil des beaux-arts (la délégation de construction du Palais), compte les deniers aussi parcimonieusement quand il s'agit d'un véritable artiste que lorsqu'il est question d'un ouvrier, et qu'elle les juge tous deux avec la même infaillibilité. La froideur de Messieurs les délégués de la commission de construction, en cette affaire qui aurait dû enthousiasmer tout ami de l'art et pousser à tous les sacrifices, ressort nettement d'une lettre que Hårleman écrivit à Tessin, à ce qu'il semble après en avoir reçu une de ce dernier qui ne se retrouve pas dans la collection de ses brouillons de lettres.

Stockholm le 3 Août 1756.

«Si Tiepoli apres les offres obligants et gracieux que vous lui avés fait faire, Monsieur, n'accepte point la part(i)e de venir ici, il y a apparence qu'il n'y viendra point en un autre tems, vu qu'il n'en a point envie du tout. Messieurs les Députés aux quels J'ai fait confidence de cet article de votre lettre ne sauroient se lasser d'admirer votre Zèle pour le service du Roy et d'avoir toutte la grande idée qu'ils doivent, du savoir d'une personne que vous vous donnés tant de mouvement d'attirer et à laquelle vous faites de si gros avantages. Je ne vous dis point ce que j'en pense mon très aimable et très aimé comte; Vous connoissant plus particulièrement que ces Mess:rs là, j'ai eu l'occasion d'être temoin de tant d'autres actions égales à celle là, que rien ne me surprend plus de votre part et ne fait que me confirmer dans mon ancienne idée, qu'il est impossible d'être d'une personne plus rare et plus digne.»

L'espoir de voir heureusement aboutir ces négociations a sensiblement baissé. Tessin offre 1500 écus par an à Tiepolo, indemnité qui n'est rien moins qu'exorbitante pour le plus grand artiste de l'époque, afin qu'il se rendît dans un petit pays bien éloigné où il ne pouvait guère compter sur d'autres commandes. Mais Tessin dépendait entièrement de Messieurs les délégués de la commission

de construction, lesquels n'avaient probablement été amenés à offrir cette somme modique qu'à grand' peine et au prix des plus grands efforts de la part de Hårleman. La lettre suivante de Tessin, datée du 29 Août 1736 (Vienne) nous montre le dénouement de l'affaire:[1])

«On diroit, mon cher Hårleman, que le pauvre Tiepoletto n'y touche pas! Voicy une lettre qu'il appelle son Ultimatum par laquelle il demande 2000 sequins par an. J'ai mandé à un de mes amis, que je concevois bien, que c'etoit une defaitte, et qu'ainsi il n'en seroit plus parlé: En effet c'est une impudence à cet homme qui à peine gagne mille Ecus annuellement à Venise, de vouloir se faire payer au Six Duple le plaisir de venir chéz nous et l'honneur de travailler à un Palazzo Reale outre la Bordure qu'il pourroit donner à son merite, en se faisant apostropher Peintre du Roy et Professeur de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture de Suède. Pour sa punition il sera nommé decà en avant Tiepolazzo, et nous nous pourvoirons ailleurs. Je vous ai parlé autrefois d'un Boulonois, qui est ici à Vienne, jeune homme, qui a du talent et du savoir, j'ai renoué avec Luy, et j'attends sa Reponse. S'il n'est qu'à mille Ecus, je l'achète.»

Les conditions de Tiepolo furent jugées absolument inacceptables, et c'est ainsi que l'une des plus belles espérances de l'art suédois s'en alla en fumée.

* *
*

Je serai bref sur les œuvres de Tiepolo qui se trouvent en Suède, puisque je l'ai caractérisé plus haut comme artiste.

La plus importante est un petit tableau dans la collection de l'Ecole des Hautes Etudes de Stockholm, à Heleneborg. Il représente le festin d'Antoine et de Cléopâtre. Dans une magnifique et haute

---

[1]) M. l'Intendent Looström touche ce point en passant dans son Histoire de l'Académie suédoise des Beaux-Arts 1737—1837 (en suédois), et s'exprime ainsi au sujet de l'issue de l'affaire: «Le contrat avec lui (Tiepolo) allait justement être signé, lorsqu'un hasard vint anéantir toutes ces espérances.» Cette manière de s'exprimer peut égarer le lecteur, me paraît-il, car la disproportion entre les prétentions de Tiepolo et les offres de la commission de construction du Palais ne peut guère être appelée «un hasard».

salle à colonnes d'ordre corinthien avec balcon sur le devant, on les voit à table, en compagnie d'un homme de qualité, à barbe rouge. Trois nègres en somptueux vêtements jaune, rouge et bleu font le service; sur les marches qui conduisent à la salle, se tient un nain dodu, en costume bariolé, qui s'incline en saluant. A l'arrière-plan émerge le sommet d'un obélisque; à part cela rien que l'espace vide, nul vestige de paysage. Tiepolo est un enfant de salon pour lequel la nature, qu'il ne comprend pas, n'a aucune attraction. Il n'a recherché que le raffinement de l'élégance et de la «gentilezza» dans la composition et dans les gestes, que l'expression du bien-être des sens dans la forme et l'expression de ses personnages. Et il a parfaitement réussi. La composition est une des plus heureuses qu'il ait faites; elle se retrouve de point en point dans l'une des grandes fresques du palais Labia à Venise.

Cette esquisse si bien conservée charme peut-être surtout par le raffinement de son coloris. Des tons locaux bien nourris, blancs, jaunes, glauques ou rouges apparaissent, amortis par une lueur nacrée. La couleur, à la fois forte et délicate, est appliquée d'un singulier coup de pinceau, qui semble modeler les figures en dépit de la légèreté qui tient de l'esquisse[1]).

Au nombre des toiles que Tessin rapporta de Venise, il en nomme deux de Tiepolo: «Danaé» et «La Décollation de Jean-Baptiste». Le premier de ces tableaux qui après des vicissitudes inconnues, avait échoué dans la collection de feu le bibliothécaire Segersteen à Linköping, appartient maintenant à M. Per Swartz, négociant à Norrköping. Il a évidemment eu l'honneur d'être compté au nombre des œuvres d'art les plus appréciées en Suède pendant le XVIIIe siècle; je n'en connais pas moins de quatre copies en Suède. La popularité de cette œuvre parmi les artistes n'a du reste rien de surprenant, car ce corps de femme nue dans sa pose pleine de grâce est rendu avec une grande virtuosité et d'un coup de pinceau délicat, quoiqu'il ait maintenant perdu une partie de sa fraîcheur.

Le second des tableaux, la «Décollation de Jean-Baptiste,» a passé des collections de la reine Louise-Ulrique et de Gustave III à celle de l'Etat, au Musée National (N° 188). Cette œuvre charme surtout par son coloris gris perle, d'une admirable transparence et d'une sensibilité indescriptible, agréablement relevé çà et là par des

---

[1]) M. O. Granberg décrit ce tableau dans son grand Catalogue raisonné, N° 131, mais il ne dit rien de son emploi.

G. B. TIEPOLO: Le Festin de Cleopâtre.


G.L.A.

éclats de couleur rouge mat et de jaune. La composition est extraordinairement simple et expressive, le grand et vigoureux bourreau qui se penche sur le corps de Jean, la tête coupée dans une main et le glaive dans l'autre, est admirablement dessiné. Ce tableau serait, dit-on, une esquisse pour l'une des fresques de Tiepolo dans la Chapelle Colleoni de la cathédrale de Bergame, ce qui semblerait prouver que ces fresques auraient déjà été exécutées vers 1730. On en trouve une ancienne copie dans la collection de feu M. Wennerberg, ministre de l'instruction publique et des cultes.

Le Musée National possède en outre un autre bon tableau de Tiepolo, qui, pour les dimensions, le coloris et la composition, rappelle le plus «Antoine et Cléopâtre». D'après le catalogue (N° 191), il représente «La générosité de Scipion» et serait une ébauche pour une fresque de la Villa Cordellina à Montecchio (près de Vicence). Il n'y a rien d'improbable à ce que cette toile soit également arrivée en Suède par l'entremise de C.-G. Tessin, quoiqu'il n'en fasse pas mention dans sa lettre. Elle a appartenu comme la «Décollation de Jean-Baptiste» à Louise-Ulrique et Gustave III.

Deux tableaux encore du Musée National (N° 189, 190) sont attribués à G.-B. Tiepolo. Le premier représente «La présentation du Christ au temple», le second «L'Adoration des bergers.» L'un et l'autre sont tenus dans une tonalité assez sombre, brun-rougeâtre, et ne présentent pas cette lueur claire et légère que les autres tableaux de Tiepolo nous ont appris à connaître. Ils ne sont pas non plus exécutés de ce même pinceau vigoureux, ils n'ont pas ce modelé ferme et moelleux tout à la fois, ce dessin nerveux et élégant. Au point de vue du coloris ils sont éclatants, à leur manière, mais ce n'est plus l'éclat scintillant et lumineux des œuvres que Giambattista Tiepolo a peintes lui-même. Selon toute probabilité ils sont du fils et de l'aide de Tiepoletto, *Giovanni Domenico Tiepolo.*

CATALOGUES

Les mesures sont indiquées: hauteur × largueur, pour les dessins en millimètres, pour les tableaux en mètres.

Les numéros du Catalogue qui sont l'objet d'une reproduction sont marqués d'un astérisque (*).

Toutes les reproductions sont exécutées à l'Institut lithographique de l'Etat-Major.

N'ayant pu nous procurer que de mauvaises photographies des tableaux de Säfstaholm, les deux gravures ne sont pas telles que nous l'aurions désiré.

CATALOGUE DES DESSINS D'ARTISTES ITALIENS DE LA RENAISSANCE AU MUSÉE NATIONAL

I.

FLORENTINS

FRA GIOVANNI ANGELICO DA FIESOLE

(1387—1455)

1. Jeune homme nu debout, un lion à ses pieds.
   A la plume, bistre, fond vert, 222 × 155.

2.* Séraphin.
   A la plume, bistre, fond rouge pâle, 215 × 143 (1 et 2 sur la même feuille).

3.* Moine et religieuse en grandeurs différentes.
   A la plume, bistre rehaussé de blanc, fond brun, 165 × 142.

4. Séraphin.
   A la plume, bistre, fond rouge pâle, 157 × 134 (3 et 4 sur la même feuille).

5. Moine debout.
   A la plume, bistre, rehaussé de blanc, fond brun, 200 × 157.

ECOLE DE FRA ANGELICO.

6. Moine assis, levant les mains contre un serpent.
A la plume, bistre, rehaussé de blanc, fond rouge, 227 × 161.

7. Le Christ remettant les clefs à St Pierre et plusieurs études de figures.
A la plume, bistre, 218 × 155 (6 et 7 sur la même feuille).

PAOLO UCCELLO

(1396—1469)

8—9. Etudes d'animaux: chameau, éléphant, rhinocéros tuant un cerf, chiens en laisse, basilic, porc-épic, etc. Deux feuilles avec dessins des deux côtés, cadres de Vasari.
A la plume, bistre, fond rouge. Chaque feuille: 250 × 170.

10. Un singe avec miroir, un chien et un cerf.
A la plume, bistre et papier incolore, 135 × 212.

11. Deux amours, l'un avec arc, l'autre portant des guirlandes.
A la plume, bistre, papier incolore, 150 × 184, (10 et 11) sur la même feuille avec cadre de Vasari).

12.* Trois jeunes hommes debout (l'un seulement est reproduit).
Au pinceau, bistre, couleur blanche, fond gris vert. Trois dessins réunis sur une même feuille par Vasari, chaque dessin environ 280 × 140.

13. Deux études de figures.
Au pinceau, bistre et couleur blanche, fond gris vert, 222 × 218 (12 et 13 sur la même feuille).

ECOLE DE PAOLO UCCELLO.

14. Dix hommes nus, dans différentes attitudes, autour d'un bassin.
Au pinceau, bistre, couleur blanche, fond vert, 170 × 356.

TOMMASO FINIGUERRA

(1426—1464)

15.* David avec sa fronde.
A la plume, bistre, recouvert plus tard de rouge et de blanc 190 × 75.

16. Deux garçons, dont l'un endormi.
A la plume, bistre, fond brun, 215 × 145.
17. Un petit garçon, les mains jointes.
A la plume, bistre, fond brun, 205 × 122. (16 et 17 sur la même feuille; à en croire une inscription, gravés par Finiguerra, dessinés peut-être après coup d'après la gravure).

SANDRO FILIPEPI, DIT BOTTICELLI

(1447—1515)

18.* Homme de qualité, à genoux.
A la plume, bistre, 155 × 96.
19. Fragment de quelques petites études de figures et d'animaux.
A la plume, bistre, 145 × 92, (18 et 19 sur la même feuille).

DOMENICO GHIRLANDAJO

(1449—1498)

20. Deux femmes, marchant l'une à côté de l'autre.
A la plume, bistre, 155 × 63.
21.* Deux anges en adoration et, sur une plus petite échelle, le Christ bénissant une figure agenouillée.
A la plume, bistre, 112 × 163.
22. Même figure du Christ que sur la feuille précédente, mais à une plus grande échelle.
A la plume, bistre, 185 × 110.
23.* Deux femmes en marche.
A la plume, bistre, légèrement lavé, 175 × 173.
24. L'archange Michel.
A la plume, bistre, 185 × 124.
25. Anges de deuil dans les airs.
A la plume, bistre, 195 × 130 (11 et 12 sur la même feuille).
26. Tête de vieillard aux yeux fermés.
A la mine d'argent, rehaussé de blanc, fond rouge. Cadre ovale de Vasari, 282 × 215.

LORENZO DI CREDI

(1459—1537)

27.* Marie et des anges adorant l'enfant.
A la plume, bistre, 205 × 190.

28. Études de figures: un ange, un homme nu, etc.
A la plume, bistre, 205 × 230 (27 et 28 sur la même feuille).

29. Tête d'ange aux yeux levés.
A la mine d'argent, contours pointillés et repassés plus tard au crayon, 252 × 244.

30. Deux études de tête.
A la mine d'argent, 162 × 90.

MANIÈRE DE LORENZO DI CREDI

31. Études de figures, une femme les bras croisés, etc.
A la plume, bistre, 228 × 178.

32. Deux têtes de jeunes filles.
A la plume, bistre, 154 × 136.

FILIPPINO LIPPI

(1460—1505)

33. Jeune homme assoupi, penché contre une table.
A la mine d'argent, rehaussé de couleur blanche, fond brun, 142 × 130.

34.* Marie agenouillée, en adoration.
A la mine d'argent, rehaussé de blanc, fond rouge brun, 235 × 133.

35.* Homme debout, bénissant.
A la plume, bistre, 203 × 108.

36. Huit études de figures pour une Flagellation du Christ.
A la plume, bistre, 215 × 254.

37. Cinq figures d'hommes, dont trois en armure.
A la plume, bistre, 193 × 232.

RAFAELLINO DEL GARBO

(1466—1524)

38. Jeune homme nu, le regard baissé.
39. Jeune homme courbant un bâton avec le pied.
    38 et 39 exécutés à la mine d'argent et à la couleur blanche, sur la même feuille; fond gris bleu, 270 × 150.
40. Deux hommes nus, dont l'un tient un âne par la queue.
41. Jean-Baptiste (?) assis près d'un arbre.
    40 et 41 exécutés à la mine d'argent sur la même feuille; fond gris bleu, 258 × 180.
42. Trois figures d'hommes debout, drapées.
43. Deux figures d'hommes debout, drapées.
    42 et 43 exécutés à la mine d'argent sur la même feuille, fond jaune, rehaussé de blanc, 213 × 238.
44.* Quatre figures d'hommes debout, drapées (deux seulement sont reproduites).
45. Trois figures d'hommes, drapées.
    44 et 45 sont exécutées à la mine d'argent sur la même feuille; fond jaune, rehaussé de blanc, 230 × 333.
46. Deux figures d'hommes amplement drapées.
    A la plume, bistre, fond brun rouge, 268 × 239.
47. Deux petites feuilles avec études de mains.
    A la mine d'argent, fond bleu vert, 85 × 60 et 93 × 98.
48. Deux anges tenant des fragments d'une *mandorla*.
    A la plume, bistre, contours pointillés, 135 × 210.
49. Guerriers en suite.
    A la plume, bistre, 242 × 162.

FRA BARTOLOMMEO DELLA PORTA

(1475—1517)

50* Moine debout, le regard levé portant un livre et un rameau de palmier.
    A la craie noire, rehaussé de blanc, fond gris-bleu, 275 × 135.

ANDREA D'AGNOLO DEL SARTO

(1487—1531)

51.* Portrait d'un vieillard, à bonnet carré.
A la craie noire, rehaussé de blanc, fond gris-bleu, 307 × 248.

52.* Madone assise, composition de lunette.
A la sanguine, 125 × 176.

53. Femme assise.
A la sanguine, 188 × 153, (52 et 53 sur la même feuille).

54. Etude pour une Cène.
A la plume, bistre et sanguine, 186 × 191.

55. Esquisse de paysage.
A la sanguine, 166 × 255.

56. Tête d'homme, appuyée sur la main (douteux).
A la sanguine, 224 × 172.

JACOPO CARRUCCI DA PONTORMO

(1494—1556)

57.* Deux études de jeune fille assise, vue de dos.
A la craie noire, papier brun, 328 × 350.

58. Moine debout, les mains jointes (douteux).
A la craie noire, fond rouge, rehaussé de blanc, 210 × 125.

BACCIO BANDINELLI

(1493—1566)

59. Cinq études de figure d'homme.
A la plume, bistre, 325 × 249.

60. Deux études de figure d'homme.
A la plume, bistre, 389 × 278.

61. Trois figures d'homme, jusqu'aux genoux.
A la plume, bistre, 379 × 268, (60 et 61 sur la même feuille).

62. Une dame assise, vue de profil.
A la plume, bistre, 241 × 182.

63. Etudes pour des têtes d'homme sculptées.

A la plume, bistre, 351 × 272.

64. Hercule Farnèse.

A la plume, bistre, 412 × 213.

65—66. Deux ébauches de composition pour le tombeau de Clément VII à S. Maria Sopra Minerva à Rome.

A la plume, bistre et sanguine, 278 × 478 et 325 × 488.

II.

ARTISTES OMBRIENS ET ROMAINS

PIETRO PERUGINO

(1446—1524)

67.* Haut du corps d'un jeune homme qui tient devant lui un homme évanoui.

A la mine d'argent, fond brun clair, rehaussé de blanc, 179 × 145.

68. Etude pour «La Fortezza» à la Casa del Cambio de Pérouse.

A la plume, bistre, 279 × 215.

69.* Vue d'une ville, avec tour, coupole d'église, etc., située sur une petite rivière.

A la plume, bistre, 160 × 218.

70. Vue d'une vallée traversée par un fleuve et environnée de collines.

A la plume, bistre, 118 × 139.

71.* Vue d'une ville au bord de l'eau; de petites figures et un fragment de deux voûtes au premier plan.

A la plume, bistre, 145 × 160.

72. Vue inachevée de ville avec hôtel de ville élevé, églises et grandes tours rondes.

A la plume, bistre, 143 × 212.

73. Mur d'enceinte, terrain en pente, hauteurs à l'arrière-plan.

A la plume, bistre, 99 × 163.

74. Bâtiment ressemblant à un cloître sur la rive élevée d'un fleuve sur lequel passe un viaduc, montagnes à l'arrière-plan.

A la plume, bistre, 118 × 130.

75. Tour carrée environnée de maisons basses (douteux).
A la plume, bistre, 111 × 122.

76. Intérieur de chambre dans une tour.
A la plume, bistre, 135 × 116.

BERNARDINO PINTURICCHIO (ECOLE?)

77. Trois femmes assises, qui figurent dans la scène de la visite de Marie chez Elisabeth, dans l'Appartamento Borgia.
A la plume, bistre, 205 × 200.

78. Le Christ montant au ciel.
A la plume, bistre, 169 × 115.

79. Guerrier avec hallebarde.
A la plume, bistre, 161 × 110 (78 et 79 sur la même feuille)

ECOLE OMBRIENNE, (VERS 1500)

80. Le Christ mort, maintenu assis par Joseph d'Arimathée.
Sanguine, 158 × 140.

TIMOTEO DELLA VITI

(1467—1523)

81.* L'adoration des bergers, paysage à l'arrière-plan.
A la plume, bistre, 242 × 202.

82. Même composition, sans paysage.
A la plume, bistre, 216 × 181; (81 et 82 sur la même feuille).

RAFAELLO SANTI

(1483—1520)

83. L'Adoration des Rois, étude pour la prédelle centrale au «Couronnement de Marie» dans la galerie du Vatican.
Dessin à la plume et au bistre sur une étude presque effacée à la mine d'argent, 273 × 420. Passavant 622.

84.* S. Jean l'Evangeliste. Cette même figure se voit sur le tableau de Berto di Giovanni, dans la galerie de Pérouse.
A la plume, bistre, 195 × 200. Passavant 624.

85.* S. Matthieu l'Évangéliste, buste d'un évêque lisant et un vieillard assis.
A la plume, bistre, 260 × 210. Passavant 623.

86.* Quatre hommes nus et un petit putto.
A la plume, bistre, 245 × 197.

87. Esquisse légère pour l'Adoration des bergers.
A la plume, bistre, 158 × 150.

88. Arcs de voûte encadrant un paysage.
A la plume, bistre, 150 × 142 (87 et 88 sur la même feuille).

89. Etude de madone; l'enfant saisit un objet (non figuré) de la main de sa mère; à droite deux anges. Marqué R. V.
A la plume, bistre, 217 × 202, Passavant 626, (douteux). A comparer avec l'étude de Raphaël dans la collection Albertine, 495.

ECOLE DE RAPHAEL

90. Moïse sauvé des eaux. Composition analogue à celle des Loges, quoique plus riche en figures.
A la plume, bistre, 243 × 370.

91. Le Christ mort, soutenu par Joseph, entouré de femmes en deuil et de l'apôtre Jean.
A la plume, bistre, en partie lavé, 228 × 336.

92. Mort d'un évéque. Même composition, d'une exécution plus faible, à Munich, parmi les «Handzeichnungen alter Meister» feuille 16.
A la plume, bistre, 265 × 412.

93. «Apollon et Hersé».
A la plume, bistre, 310 × 218.

94. Combat de St Georges et du dragon.
A la plume, bistre, 261 × 199.

GIANFRANCESCO PENNI

(1488—1528)

95. L'Annonciation. Dieu le père entouré d'anges, dans l'espace.
A la plume, bistre, 431 × 272.

96. Marie, portée par des anges.
A la plume, bistre, 235 × 324. Marqué R. V. (95 et 96 sur la même feuille).

PIERINO DEL VAGA

(1500—1547)

97.* Vocation de S. Pierre.
A la plume, bistre, rehaussé de blanc, fond vert 131 × 276.

98. Joseph s'agenouillant devant Pharaon. Composition pour frise.
Lavis au bistre. 144 × 406. Passavant 627.

99. «Le passage du Léthé», composition décorative en ovale.
Lavis au bistre, rehaussé de blanc, fond vert, 157 × 194.

100. Diane caressant deux chiens.
Lavis au bistre 159 × 252.

101. Joseph vendu par ses frères. Même composition qu'aux Loges du Vatican.
Lavis au bistre, couleur rouge, rehaussé de blanc, 203 × 298.

GIULIO ROMANO

(1498—1546)

102. La madone sur son trône, entourée de deux apôtres et de fidèles agenouillés.
A la plume, bistre, 272 × 354.

103. La forge de Vulcain.
A la plume, bistre, 247 × 270.

104. La coupe de Joseph trouvée dans le sac de Benjamin. La même composition, d'une exécution plus faible, se trouve au Louvre, attribuée à Raphaël.
A la plume, bistre, 237 × 255; sur la même feuille que 103.

105. Fragment d'une grande composition historique, figures agenouillées ou debout, un cheval, etc. etc.
A la plume, bistre, 415 × 280.

106. Grande tête d'homme; étude pour l'un des bergers à «la Nativité», du Louvre.
A la craie noire, fond brun 368 × 245.

107. Tête de guerrier avec casque.
A la craie noire, fond vert, 318 × 230.

108. Apollon et les Heures errant sur un rivage.
Lavis, 265 × 315.

109. Marins se baignant.
Lavis, 255 × 377.

110. Prisonniers amenés devant un triomphateur romain.
Lavis, 228 × 298.

111. Thésée tuant le dragon qui a fait périr ses compagnons.
Lavis rehaussé de blanc, 255 × 375.

112. Tête d'éléphant.
A la plume, bistre 120 × 120.

113. Le combat de Jacob et de l'ange, composition pour frise.
Lavis, 172 × 435.

114. Polyphème comptant ses moutons.
Lavis, 223 × 163.

115. Apollon tenant l'Amour dans ses bras, Vénus jalouse derrière un arbre.
Lavis, 288 × 210.

116. Cheval harnaché et sellé à l'orientale.
Lavis, 258 × 273.

117. Cheval harnaché pour mascarade.
Lavis 253 × 297.

118. La façade du Palazzo del Té à Mantoue.
Dessin et lavis au bistre, 369 × 550.

GIOVANNI DA UDINE

(1487—1564)

119.* Grand oiseau debout, les ailes étendues.
Brun rouge et couleur noire 225 × 341.

120. Un petit oiseau volant.
Couleurs brune et grise, 136 × 165.

121. Moitié d'un grand oiseau aux ailes déployées.
Couleurs jaune, verte, brune et noire, 267 × 188. (120 et 121 sur la même feuille).

122. L'autre moitié du grand oiseau du N° 121.
Couleurs jaune et verte, avec huppe rouge, 265 × 199.

123. Sauterelles et scarabées.
Couleurs brune, jaune et verte, 240 × 204 (122 et 123 sur la même feuille).
124. Grand perroquet vert.
Couleurs verte et jaune, 298 × 208.
125. Petit perroquet et autres études d'oiseaux.
A la craie noire, couleurs verte, rouge et jaune 285 × 193 (les Nos 130—136 de l'album de Giovanni da Udine).
126. Hiboux, autruches et autres oiseaux.
A la plume, bistre, 193 × 130.
127. Faisans (?)
A la plume, bistre, 202 × 185.
128. Vautours.
A la plume, bistre, 296 × 208.
129. Deux oiseaux et feuille d'ornement.
A la plume, bistre, 403 × 269.

POLYDORO CARAVAGGIO

(1495—1543)

130. Lion mordant sa proie, étude d'après une sculpture antique.
Mine de plomb, 187 × 136.
131. Procession d'église.
Sanguine, bistre.
132. Triton.
Sanguine, 269 × 184.
133. Etude d'attitudes d'hommes.
Sanguine, 263 × 179.
134. St Pierre assis.
Sanguine, 257 × 164.
135. Ange planant dans les airs.
Sanguine, 96 × 176.
136. Tête gigantesque.
A la craie noire, 297 × 300.
137. Triomphe de Galathée; frise.
Lavis au bistre, 98 × 411.
138. Galère, etc.; frise.
Lavis au bistre, 101 × 419.

139. Scène de sacrifice antique.
Lavis au bistre, 193 × 122.

140. Poupe de navire avec deux figures en train d'aborder, frise.
Lavis au bistre, 236 × 330.

141—147. Sept grands dessins ayant pour sujet la légende de Niobé, destinés à une même composition pour frise.
Bistre, fond vert, rehaussé de blanc. Chaque feuille environ 247 × 400.

III.

VÉNITIENS ET VÉRONAIS

VITTORE PISANO

(1380—1455)

148.* Cerf debout. Etude pour la Vision de S[t] Hubert dans la «National Gallery»
A la plume, bistre, 148 × 168.

GIANFRANCESCO CAROTTO (DANS SA MANIÈRE)

1470—1546

149.* Madone sur son trône, ayant à ses côtés un saint et une sainte.
Lavis au pinceau, couleurs bleue verte et bistre, rehaussé de blanc, 312 × 231.

FRANCESCO ZAGANELLI DA COTIGNOLA

(né avant 1490, mort après 1527)

150.* Madone (le dessin de l'enfant inachevé).
A la mine d'argent 249 × 178.
151. Etude de draperie.
A la mine d'argent, 241 × 171; (150 et 151 sur la même feuille).

TIZIANO VECELLIO

(1489—1576)

152.* Prise d'une forteresse, (indiqué dans le catalogue de Mariette: Dessin pour le tableau de la Bataille de Ghiaradadda?)
A la plume, bistre, 188 × 275.

JACOPO ROBUSTI, APPELÉ TINTORETTO

(1512—1594)

153.* Composition allégorique: victoire de Venise sur les Turcs; plafond.
Lavis au bistre, 225 × 325.

154. Etude pour une Crucifixion.
Dessin et lavis au bistre, fond vert, 355 × 245.

155. Entrée d'un triomphateur dans une ville.
Dessin et lavis au bistre, 227 × 398.

156. Jeune fille couchée sur le dos.
A la craie noire, rehaussé de blanc, 124 × 240.

PAOLO CALIARI, APPELÉ VERONESE

(1528—1588)

157.* Le martyre de Saint Laurent. Etude pour une fresque de l'église de San Sebastiano à Venise.
Lavis sur papier gris-bleu, rehaussé de blanc, 265 × 404.

158. Moïse sauvé des eaux. Etude pour le tableau au musée du Prado.
Lavis sur papier gris-bleu, rehaussé de blanc, 237 × 296.

159. Les apôtres à l'Ascension du Christ.
Lavis sur papier gris-bleu, rehaussé de blanc, 275 × 385.

160. Martyre d'un saint. Etude pour un tableau à Lille.
Lavis sur papier gris-bleu, rehaussé de blanc, 472 × 350.

161. Le Christ et le centenier de Capernaüm. Etude pour un tableau à Dresde.
Lavis sur papier gris-bleu, 265 × 498.
(Ces trois derniers sont peut-être des dessins d'école).

162. Deux têtes de moines.
A la craie noire, rouge et blanche sur papier brun, 175 × 143.

163. Tête de jeune fille.
Craie noire et rouge sur papier gris-vert, 175 × 143.

164.* Tête de jeune fille.
Craie noire sur papier gris-vert, 295 × 194.

165. Entrevue de Marie et d'Elisabeth.
Lavis sur même feuille que 164, 301 × 204.

166. L'Adoration des Rois.
Dessin et lavis au bistre, 277 × 184.

167. Etude pour une Cène.
A la craie noire, lavis en tons bleus, 163 × 255.

168. Un saint descendant du ciel avec un suaire, vers une martyre, un ange, etc.
Croquis sommaire (douteux), 240 × 205.

169. Putto.
A la craie noire, papier gris-bleu, 98 × 60.

APPENDICE

FEDERIGO BAROCCIO

(1528—1612)

170.* Madeleine agenouillée (étude pour une «Noli me tangere»).
A la craie noire, papier gris, 325 × 241.
171. Tête d'homme, vue de moitié par derrière.
Pastel, 165 × 254.
172. Tête de moine, les yeux baissés.
Pastel, 264 × 208.
173. Tête d'homme, les yeux baissés.
Pastel, 273 × 218.
174. Tête de jeune homme, vue de profil.
Pastel, 210 × 160.
175. Tête de jeune fille.
Pastel, 210 × 160.
176. Tête de femme.
Pastel, 254 × 178.
177. Tête d'enfant, vue de face.
Pastel, 208 × 397.
178. Tête d'enfant, vue de profil.
Craie noire et sanguine, 160 × 174.
179. Etude d'un saule.
Pastel, 404 × 264.

180. Jeune homme les yeux levés. 193 × 170.
A la craie noire sur fond rouge, de même que les cinq suivants qui sont des études de figures pour une Crucifixion.
181. Quatre femmes en différentes attitudes de prière, 185 × 163.
182. Jeune homme à genoux et études de mains, 195 × 170.
183. Jeune homme à genoux tenant un rouleau de parchemin, 197 × 163.
184. Petite fille agenouillée, 186 × 149.
185. Jeune fille en prière, 182 × 138.
186. Jeune homme le coude sur un coussin.
A la craie noire, fond brun-rouge, 175 × 128.
187. Etudes pour l'entrevue de Marie et d'Elisabeth, deux dessins au bistre, en partie lavés, 284 × 204.
188. Etudes de figures pour la Flagellation.
A la plume, bistre, 280 × 206.
189. Enée portant son père Anchise, suivi d'Iule et de Creüse.
A la plume, bistre, 232 × 303.
190. Le Christ et les apôtres; le diable cherchant à tenter l'un de ceux-ci.
Lavis au bistre, en partie repassé au crayon, 413 × 283.
191. Tableau d'autel. Madone avec l'enfant, au-dessous: deux saints et un moine agenouillé.
Lavis, 303 × 230.
192. Descente de croix, étude pour (ou d'après?) le tableau de Baroccio avec même composition au dôme de Pérouse.
Sanguine, 545 × 334.

TADDEO ZUCCARO

(1529—1566)

193. Jeune garçon assis à une table, la tête appuyée sur la main.
A la craie noire et sanguine, 254 × 171.
194. Etude de deux jeunes garçons se battant, la tête et les bras seulement.
A la craie noire sur fond brun, 198 × 330.
195. Apôtre debout.
Sanguine, 287 × 176.

196. Etude pour tableau d'autel, richement encadré.
Lavis, 355 × 245.
197. Etudes d'anges.
A la plume, bistre, 318 × 183.
198. Marie, portée au ciel par des anges.
Lavis, 330 × 196.
199. Combat naval antique, au pied d'un escalier de palais.
Lavis et dessin au bistre, rond, diam. 327.
200. Festin d'Antoine et de Cléopâtre.
A la plume, bistre, 230 × 307.
201. Deux moines agenouillés et deux putti.
Lavis, 268 × 188.
202. Etude d'arbres.
Bistre, 259 × 182.
203. Anges planant, étude pour peinture de coupole.
Lavis au bistre, 212 × 340.
204. Groupe en deuil autour du corps du Christ.
Au bistre, lavis rehaussé de blanc, 367 × 270.
205. Madone dans les nues, St Pierre et St Paul à ses pieds.
Lavis au bistre, 213 × 170.
206. Saint François recevant l'extrême-onction sur son lit de mort.
Lavis au bistre, 338 × 265.
207. Jean-Baptiste dans le désert.
Lavis au bistre, 380 × 250.

FEDERIGO ZUCCARO

(1543—1609)

208. Portrait d'un jeune garçon, habit à haut col.
A la craie noire et tons d'aquarelle, 277 × 202.
209. Portrait d'une jeune dame.
A la craie noire et sanguine, 206 × 146.
210. Deux portraits de femmes d'après des tableaux vénitiens (du Titien?).
A la craie noire et sanguine, 138 × 117.
211. Vieille femme assise avec chapelet.
A la craie noire et sanguine, 223 × 190.

212. Portrait de jeune garçon, buste.
A la craie noire et sanguine, 195 × 155.

213. Vue de cloître situé sur un coteau boisé. Suscription: Badia Vallombrosa, fatta ad 22 d. Agosto 1577.
A la craie noire et sanguine, 173 × 258.

214. Grands bâtiments de pierre avec tour brisée, situés sur une montagne.
A la craie noire et sanguine, 284 × 410.

215. Moine en prière. Suscription: Don Nicolo Ingaso Albate d Vall'ombrosa à ∞ d-Agosto 1576.
A la craie noire et sanguine, 187 × 131.

216. Vieux moine.
A la craie noire et sanguine, 243 × 183.

217. Moine assis à une table.
A la craie noire et sanguine, 243 × 183.

218. Vieux moine à longue barbe, assis sur une chaise.
A la craie noire et sanguine, 214 × 183.

219. Portrait du vieux Ottavio Zuccaro.
A la craie noire et sanguine, 238 × 192.

220. Jeune homme en chapeau à larges bords, à côté d'une femme légèrement indiquée.
A la craie noire et sanguine, 203 × 157.

221. Jeune garçon debout, avec manteau jeté sur les épaules.
A la craie noire et sanguine, 252 × 168.

222. Etude d'après le portrait de Charles-Quint du Titien, buste.
A la craie noire et sanguine, 190 × 130.

223. St Augustin, debout, figure entière.
Bistre, lavis en teintes d'aquarelle en gris et brun, 417 × 241.

224. Le songe de Joseph.
Lavis sur papier vert, 152 × 201.

225. Soldats romains détruisant un pont.
A la plume, bistre, 262 × 325.

226. Prophète et sybille entre lesquels on voit de petits anges.
A la plume, bistre, 245 × 298.

227. Christ guérissant des malades.
A la plume, bistre, 138 × 270.

228. Nativité de Jésus-Christ, intérieur de l'étable avec la crêche.
A la plume, bistre, 423 × 286 (Dessin d'école?).

229. Naissance de Jean Baptiste, intérieur de chambre avec différents personnages.
Lavis au bistre, 274 × 394.
230. Moïse, Elie et David avec de grandes tables de pierre.
Lavis au bistre, 273 × 328.
231—232. Deux dessins de lions et lionnes couchés.
Au crayon noir et à la sanguine, 200 × 135.
233. Tête d'homme barbu.
Au crayon noir et à la sanguine, 142 × 85.

CATALOGUE DES TABLEAUX D'ARTISTES ITALIENS DE LA RENAISSANCE DANS DES COLLECTIONS SUEDOISES.

SANDRO FILIPEPI, DIT BOTTICELLI
(1446—1510)

1.* Portrait d'un jeune garçon; fond bleu verdâtre.
Sur bois, rond, diam. 0,40.

PIERO DI COSIMO
(1462—1521)

2.* Madone avec l'enfant.
Sur bois, 0,82 × 0,56.

LORENZO COSTA (DANS SA MANIÈRE)
(1460—1535)

3. Le Christ attaché à une colonne.
Sur bois, 0,81 × 0,61.
Le même tableau se trouve dans la Galerie Brunswick à Vienne, à en juger par une photographie que M. le Dr Frimmel m'a envoyée.

JACOPO CARRUCCI DIT PONTORMO

(1494—1557)

4. La jeune Madeleine avec la cruche.
Sur bois, 0,55 × 0,37.

ANNIBALE CARACCI

(1560—1609)

5. Portrait de lui-même.
Sur toile.
6. Un petit garçon avec sa sœur.
Sur toile.
1—6 Galerie de S. M. le Roi.

TIZIANO

(1489—1576)

7.* La Vierge avec l'enfant (Compr. N° 113 de la Pinacothèque de Munich). Signé? Mal restauré.
Sur toile, 1,71 × 1,12.
App. à M. Chr. Aspelin.

PARIS BORDONE

(1495—1570)

8.* Jupiter et Io.
Signé. Sur toile, 1,35 × 1,18.
App. à Mme la Comtesse J. von Rosen.

BERNARDINO LICINIO

(travaillait entre 1520 et 1544)

9.* Portrait d'homme vêtu de noir.
Sur toile, 0,82 × 0,69.

PAOLO VERONESE

(1528—1588)

10.* La Présentation au temple.
Signé. Sur toile, 0,78 × 0,96.

FEDERIGO BAROCCIO

(1528—1612)

11. La Mise au tombeau.
Sur toile, 0,77 × 0,57.
9—11 Galerie de Säfstaholm, app. à M. le Comte F. Bonde.

FRANCESCO BIANCHI-FERRARI (DANS SA MANIÈRE)

(1447—1510)

11½. Le Christ en Gethsémani avec les trois apôtres.
Sur bois, 0,44 × 0,40.
App. à M. O. Sirén.

BENEDETTO BONFIGLI

(travaillait entre 1450 et 1496)

12. L'Adoration des rois.
Transporté sur toile et très restauré, 1,68 × 1,77.
Musée National, N° 214.

LEANDRO BASSANO

(1558—1623)

13. Le Festin de Cléopâtre.
    Signé. Sur toile, 2,32 × 2,31.
14. Ste Anne et Ste Marie sur un trône, environnées de religieuses.
    Sur toile, 1,17 × 0,99.
    13—14 Musée National Nos 133 et 132.

GIOVANNI BATTISTA TIEPOLO

(1696—1770)

15.* Antoine et Cléopâtre, esquisse pour la fresque du Palazzo Labia à Venise.
    Sur toile, 0,87 × 0,40.
    Collection de l'Université de Stockholm léguée par Mme Berg.
16. Danaé, esquisse.
    Sur toile.
    App. à M. Per Swartz, Norrköping.
17. Décollation de S. Jean-Baptiste, esquisse.
    Sur toile, 0,33 × 0,43.
18. Clémence de Scipion, esquisse.
    Sur toile, 0,60 × 0,44.

GIOVANNI DOMENICO TIEPOLO

(1726—1804)

19. La Présentation dans le temple, esquisse.
    Sur toile, 0,56 × 0,44.
20. L'Adoration des bergers, esquisse.
    0,56 × 0,71.
    17—20. Musée National, Nos 188—191.


GETTY CENTER LIBRARY
3 3125 00141 7191